

Lapsen kuva

Vilho Lammen lapsiaiheiset maalaukset lähitarkastelussa

Miia Viljakainen
Maisterintutkielma
Taidehistoria
Kulttuuriperinnön maisteriohjelma
Humanistinen tiedekunta
Helsingin yliopisto
Ohjaaja prof. Ville Lukkarinen
Joulukuu 2020

Tiedekunta – Fakultet – Faculty Humanistinen tiedekunta		Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme Kulttuuriperinnön maisteriohjelma
Opintosuunta – Studieinriktning – Study Track Taidehistoria		
Tekijä – Författare – Author Miia Viljakainen		
Työn nimi – Arbetets titel – Title Lapsen kuva – Vilho Lammen lapsiaiheiset maalaukset lähitarkastelussa		
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year Joulukuu 2020	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 58 + liitteet
Tiivistelmä – Referat – Abstract		
<p>Tässä tutkielmassa tarkastellaan Vilho Lammen (1898–1936) tuotantoa osana 1920–1930-luvun suomalaista kuvataidekenttää. Tutkielma rajaa tarkasteltaviksi teoksiksi Lammen lapsiaiheiset maalaukset. Tutkielma koostuu sekä teoreettisesta osasta, jossa keskitytään Suomen sotien väliseen kuvataiteeseen ja yhteiskuntaan, tyylihistoriaan sekä intertekstuaalisuuteen, että käytännön osasta, jossa Lammen lapsiaiheiset teokset luetteloidaan ja syvennyttiin niiden merkityksiin ja uusiin tulkintoihin, jota teoksista voidaan tehdä. Lammen tuotannon kokonaismääräksi arvioidusta noin 650 teoksesta löydettiin noin 100 lapsiaiheista maalausta. Merkitysten ja kontekstin ymmärtämiseksi tutustuttiin Lammen saamaan näyttelykritiikkiin suomalaisissa sanomalehdissä sekä Lammen elinaikana että hänen kuolemansa jälkeen aina vuoteen 2020 saakka.</p> <p>Taidehistorian tyylihistoria muodostaa teoreettisen viitekehyksen, jota vasten Lammen teoksia peilataan. Tutkielmassa pyritään tarkastelemaan kriittisesti Lammen sijoittumista aikansa kuvataiteeseen liitettyihin tyyliuuntauksiin. Lampi nähdään aktiivisena ja yhteiskunnallisena hahmona, mikä näyttäytyy hänen tuotannossaan. Tyyllillisesti Lammen teokset nähdään osana oman aikakauden kuvataidetta. Kuitenkin Lampi nähdään omaa tyyliään etsivänä ja toteuttavana taiteilijana. Lammen maalauksia ja hänen tyyliään verrattiin aikanaan muun muassa Paul Cézannen (1839–1906), Vincent van Goghin (1853–1890), Alvar Cawénin (1886–1935) ja Tyko Sallisen (1879–1955) tuotantoon, kunnes 1920–1930-lukujen vaihteessa hän irrottautui aikaisemmasta tyylistään suurikokoisten ja jopa aggressiivisten (miehiä kuvaavien) töidensä kautta. Vuoden 1931 Pariisin-matkan jälkeen hänen kuvaustapansa muuttui jälleen. Se rauhoittui ja siirtyi lähemmäksi uusasiallista ilmaisua.</p> <p>Intertekstuaalisuuden soveltaminen taiteen ja erityisesti maalausten katsomiseen muodostaa tutkielmassa kehyksen, jonka kautta etsitään uusia merkityksiä Lammen teoksille. Intertekstuaalinen kuvan katsominen nostaa esiin Lammen lapsiaiheisten teosten surumielisyyden ja salaperäisyyden. Niissä risteää itsensä paljastamisen ja mysteerin säilyttämisen ja sekä sisäisen että ulkoisen kontrollin merkityskentät, joita vasten lapsiaiheisia teoksia tarkastellaan. Kasvu ihmisenä ja taiteilijana liimittyy kokonaisuudeksi, joka näyttäytyy sekä muutaman taidehistorian merkiteosten että hänen omien teostensa tarkastelussa rinnakkain. Lammen lapsessa näkyy alakulo, alistuminen, antautuminen sekä päättäväisyys, voima ja luova, kiihkeä elämänhalu.</p> <p>Lammen elinaikanaan saamassa taidekritiikissä ei juurikaan lapsiaiheisia teoksia arvioitu. Yleisesti kritiikki korosti Lammen tietynlaista poikkeavuutta taiteilijana ja erilaisuutta. Kuolemansa jälkeen myös Lammen lapsiaiheiset teokset saivat uudenlaista huomiota. Kirjoittelussa korostui maalausten psykologisoiva selitys Lammen ennen aikaiseen ja oman käden kautta tapahtuneeseen kuolemaan. Lapsiaiheiset teokset yhdistettiin jo tuolloin Lammen taiteilijapersoonaan ja sen ilmenemiseen teoksissa.</p> <p>Tutkielma etenee rakenteellisesti menemällä yhä syvemmälle ja katsoo teoksia yhä yksityiskohtaisemmin. Se tiivistyy Lammen lapsiaiheisten teosten käsikuvauksen tarkasteluun. Lähtökohtana pidetään Lammen <i>Omakuva</i> (1934) ja <i>Tytön muotokuva</i> (1934) -nimisiä teoksia. Teokset paljastavat Lammen oman käden näyttäytyvän suuressa osassa hänen lapsiaiheisia töitään. Sen kautta Lammen taiteilijuus ja ihmis(en) kuva paljastuu katsojalle. Elämän ja teoksissa nähtävien eleiden kaksijakoisuus on ilmeinen. Lapsiaiheisten teosten yleisilme kautta koko tuotannon on näennäisen ilmeettömyyden sävyttämä, mutta juuri tuo pinnallinen ilmeettömyys korostaa syvemmän tarkastelun kautta nousevaa jopa räjähtävän voimakasta ääntä ja elämäntuntoa.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Vilho Lampi, lapsi, lapsiäihe, muotokuva, henkilökuva, 1920-luku, 1930-luku, neue sachlichkeit, uusasiallisuus, maaginen realismi, klassismi, tyylihistoria, intertekstuaalisuus, merkitys, merkityskenttä, taidehistoria, konsthistoria, art history		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopiston kirjasto, Keskustakampuksen kirjasto		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

”Piruako te kuvittelette ymmärtävänne tauluista, saatanan mammanpiika. Piruko teidät tänne viskasi. Ei minusta kannata kirjoittaa. En halua, että minusta kirjoitetaan. Tahdon vain maalata rauhassa niin kauan kuin käsi kestää. Kirjoittakaa sitten, kun olen kuollut. Kirjoittakaa sitten mitä haluatte, saatanan ruumiinrosvot. Ei teillä ole mitään edellytyksiä minua ymmärtää.”

Taiteilija taidehistoriaopiskelijalle Mika Waltarin novellissa Jäinen Saari (1958)

Sisällysluettelo

1 Johdanto	4
1.1 Tutkielman rakenne ja tutkimuskysymykset	5
1.2 Aikaisempi tutkimus	8
2 Suomi 1920–1930-luvuilla	10
2.1 Yhteiskunta	10
2.2 Taide yhteiskunnassa	11
2.3 Taiteilijoiden koulutus ulkomailla	14
2.5 Taidesuuntaukset ja keskeiset aiheet	15
2.6 Lampi taiteilijana 1920–1930-luvulla	18
3 Tyylihistoria ja intertekstuaalisuus	19
3.1 Kysymys tyylihistoriasta	20
3.2 Kuva tekstinä	22
4 Ihmisen ja lapsen kuvaaminen maalaustaiteessa	25
4.1 Lapsuus eri aikoina	26
4.2 Lapset kuvataiteessa	26
5 Vilho Lampi taiteilijana	30
5.1 Lampi ja hänen lapsiaiheiset teoksensa	30
5.2 Lammen lapsiaiheiset teokset näyttelyarvioissa vuosina 1922–1935	33
5.3 Lammen lapsiaiheisten teosten näyttelyarviot vuodesta 1936 eteenpäin	36
5.4 Lammen taiteen tyyli, muoto ja sisältö	41
5.5 Lammen lapsiaiheisten teosten intertekstuaalisuus	46
6 Kädet kertovat	48
6.1 Käden kuvaaminen ja merkitys taiteessa	48
6.2 Lammen maalamat kädet	50
7 Yhteenveto	56
Lähteet	59
Kuvaluettelo	66

1 Johdanto

Nähdessäni Vilho Lammen (1898–1936) vuonna 1934 valmistuneen maalauksen *Tytön muotokuva* (kuva 1) taidehistoriallinen ajatteluni pysähtyi hetkeksi. Tytön katse oli intensiivisen läpitunkeva mutta samalla ylimaallisen rauhallinen. Hän tiesi ja tunsi jotain, mitä minä en tiennyt enkä tuntenut. Hänen kehonsa ympärille on kietoutunut voimakkaasti käsi, jossa oli jotain erikoista. Sen lisäksi, että käsi tuntui irralliselta tytön ruumiista, siinä oli vain kolme ja puoli sormea. Tämä teos veti minut Lammen lapsiaiheisten henkilökuvien maailmaan. Pian nähdessäni Lammen *Omakuvan* (1934) (kuva 2) tajusin, että se oli kuin toisinto edellä kuvaamastani työstä – sormet, käsi ja sen esittäminen irrallisena, mutta olennaisen tärkeänä osana kuvattavaa henkilöä. Hän halusi sanoa jotain minulle näiden maalausten kautta.

Lammen – ja hänen maalaamiensa lasten – ilmeikkyys, rohkeus, kauneus ja kauheus puhuttelevat minua voimakkaasti. Haluan nähdä jotain tärkeää niiden kautta ja takana. Mutta toisaalta Mika Waltarin novellissaan kuvaaman taidehistorian hahmo pelottaa minua. Mikä minä olen sanomaan? Ja kuitenkin lopuksi sanon ja näen kaiken kirkkaammin.

Vilho Lampi syntyi Oulussa vuonna 1898 ja muutti vuonna 1909 vanhempiensa ja seitsemän sisaruksensa kanssa Liminkaan Matinlaurin tilalle, jossa hänelle syntyi vielä kaksi sisarusta lisää. Lampi kävi kansakoulun Oulussa sekä Limingassa ja jatkoi 1915–1916 Limingan kansanopistossa. Taideopintonsa Lampi suoritti Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa vuosina 1921–1924, jonka jälkeen hän palasi vielä jatkamaan opintojaan syyslukukaudeksi 1925. Vuonna 1931 hän teki omatoimisen kahden kuukauden opintomatkan Pariisiin, jolloin hän opiskeli Académie Colarossi, Académie Scandinave ja Maison Watteaussa.¹

Vilho Lampi oli tuottelias taiteilija, joka myös jatkuvasti toimitti maalauksiaan näyttelyihin. Teoksia oli esillä muun muassa Suomen taiteilijain näyttelyissä, Stemanin taidesalongissa pidetyssä vuosinäyttelyssä ja Helsingin Taidehallin näyttelyissä. Ainoaksi yksityisnäyttelyksi jäi vuonna 1931 Oulussa pidetty näyttely, jota pidettiin varsin merkityksellisenä ja onnistuneena. Ulkomailta hänen teoksiaan oli esillä muun muassa vuonna 1931 Suomen taiteilijaseuran kokoamassa suomalaisen taiteen yhteisnäyttelyssä Antwerpenissä ja Amsterdamissa.²

¹ Junttila 1998. passim.

² Junttila 1998. passim

Vilho Lammen taidemaalariura kesti ainoastaan 14 vuotta ja päättyi itsemurhaan hänen ollessaan 37-vuotias. Häntä on kuvattu erityisesti ”lakeuksien maalariksi”. Suuri osa hänen töistään kuvaakin Oulun ja erityisesti hänen kotitalonsa Matinlaurin maisemia Limingassa. Maisemakuvausten ja tämän tutkielman aiheena olevien lapsiaiheisten teosten lisäksi hänen aihepiireihinsä kuului joukkokuvaukset ronskeista maaseudun miesporukoista. Tällaisia teoksia oli muun muassa *Sianhirtto* (n. 1930), *Hevoshuijarit* (n. 1930) (kuva 15), ja *Viinankeittäjät* (1930). Hän maalasi myös omakuvia läpi tuotantonsa. Naisia hän ei maalannut juuri lainkaan, lukuun ottamatta muutamaa vuoden 1924 henkilösommitelmaa, teosta *Siltatanssit* (1930), jossa on kuvattuna tanssit sillalla ja jossa oletettavastikin osa tanssijoista on naisia, ja teosta *Sokea mummu* (1935).³

Lampea kuvataan päättäväiseksi, säntilliseksi, tuotteliaaksi ja nopeaksi taiteilijaksi.⁴ Mutta hänellä oli myös herkkä ja sisäänpäin kääntynyt puolensa. Lampi kirjoitti aforismeja, joita ei ole voitu ajoittaa. Aalto (1967) pitää todennäköisenä, että ne kuuluvat varhaiskauteen. Hänen aforismeistaan voi kuulla taiteilijan elämän kaksijakoisuuden ja nähdä lakeuden, joka kohottaa, mutta myös musertaa.

Sydän kypsyy tuskan paahteessa.

Miehen tehtävä: kumota traditsioneja.

Synnyinkautensa kuvastajana on taide sovittamaton historiijoitsija.

Luonnon alakuloisuus ei ole muuta kuin luonnon suuruutta ja voimaa.

Lakeus kohottaa, mutta se myös musertaa.

*Uhma on Jumalasta ja Jumala on kauneus.*⁵

1.1 Tutkielman rakenne ja tutkimuskysymykset

Tässä Taidehistorian syventävien opintojen tutkielmassa perehdytään suomalaisen kuvataiteilija Vilho Lammen (myöhemmin Lampi) tuotantoon. Hänen aktiivinen taiteilijauransa sijoittuu vuosien 1922–1936 väliselle ajalle. Tutkielma keskittyy erityisesti Lammen lapsiaiheisiin maalauksiin, joista suurin osa on henkilökuvia, mutta mukana on myös muutama muotokuvaksi määriteltävä teos. Lapsiaiheisista maalauksista pyritään muodostamaan kattava kokonaiskuva ja tutustumaan näihin teoksiin aikalais- ja myöhemmän

³ Junttila 1998, passim.

⁴ Junttila 1998, 17–18.

⁵ Aalto 1967, 47–48.

näyttelyarvostelujen sekä muun sanomalehtikirjoittelun kautta. Lammen teoksissa kuvattavien lasten kädet ovat keskeisessä osassa, ja niissä on usein jotain erikoista, mikä kiinnittää katsojan huomion. Käsillä on merkittävä tehtävä Lammen maalausten ymmärtämisessä. Tässä tutkielmassa pyritään tulkitsemaan maailmaa, jonka Lampi käden kuvaamisen kautta maalaa.

Tutkielma koostuu kahdesta erillisestä mutta toisiaan tukevasta osasta. Ensimmäinen kirjallisuuteen perustuva osa luo kuvaa suomalaisesta yhteiskunnasta 1920–1930-luvuilla, perehtyy lyhyesti taidehistorian tyylihistoriaan ja intertekstuaalisuuteen sekä pyrkii sijoittamaan Lammen elämän ja teokset tähän kontekstiin. Toisessa osassa tutkitaan Lammen lapsiaiheisia teoksia kvantitatiivisesti ja kvalitatiivisesti sekä tutkitaan ja tulkitaan Lammen tapaa maalata käsiä hänen lapsiaiheisissa teoksissaan.

Teosten ymmärtämiseksi ja niiden kontekstiin sijoittamisen helpottamiseksi luvun kaksi alussa on kuvattu suomalaista yhteiskuntaa 1920–1930-luvuilla sekä kuvataidetta ja taiteilijuutta tuona aikana.⁶ Tutkimuksen kontekstin tai kontekstien valinta ei toki ole objektiivisesti määriteltävissä, eivätkä ne avaa koskaan tutkimuskohdetta täydellisesti.⁷ Kuitenkin Tämän tutkielman kannalta Suomen sotien välisen ajan yhteiskunnan ja ilmapiirin rajaaminen on perusteltavissa, jotta Lampi tulee taiteilijana esiin, kuten hänet on omana aikanaan nähty. Taiteen tekemisen ja vastaanottamisen laajemman diskurssin ymmärtämiseksi on tutkittu Lammen saamaa virallista taidekriittikää, hyväksymisiä taidenäyttelyihin sekä hänen saamiaan tunnustettuja palkintoja ja stipendejä. Tutkielma on rajattu lapsiaiheisiin teoksiin, sillä ne muodostavat oman selkeän, mielenkiintoisen ja merkittävän kokonaisuuden Lammen tuotannosta. Lampi erottuu aikalaistaiteilijoista erittäin laajan ja omaperäisten lapsiaiheisten töidensä vuoksi. Rajaaminen mahdollistaa keskittymisen muutamiin erityisen kiinnostaviin teoksiin, jotka erottuvat muusta tuotannosta aiheiltaan, rakenteeltaan, ilmeeltään ja tulkinnoiltaan.

Luvun kolme teoreettisen osuuden aiheena on taidehistorian tyylihistoria sekä intertekstuaalinen tulkinta kuvataiteessa. Tutkielman tarkoitus on tarkastella tyylihistoriaa kriittisesti. Tämä sen vuoksi, että usein myös Lammen teoksia arvioitiin ja kuvattiin tiettyjen tyyliisuuntausten kautta. Sijoittaminen tyyllillisesti vallitseviin raameihin on helppo ja kuvaileva tapa arvioida maalauksia eli arvioidaan, miten taiteilija on onnistunut täyttämään tietyt tyylihistorialliset vaatimukset. Tässä tutkielmassa suhtaudutaan kriittisesti ainoastaan

⁶ Tutkija on tietoinen kontekstin valinnan illuusiosta, sillä myös konteksti on tulkittavaa tekstiä, valinnan tulos ja altistaa teosten tarkastelun yksipuoliselle tutkimukselle.⁶

⁷ Palin 1998, 116.

tyylihistoriallisen näkökulman käyttöön teosten arvioimisessa ja pyritään nostamaan esiin taiteilijan oma intentio ja ajatus niin sanotusta omasta tyylistä sekä kuvailun tavoista.

Yhtenäisen ja uuden tulkinnan tukevana teoreettisena viitekehyksenä käytetään intertekstuaalisuutta, joka jatkaa luvun kolme teoreettista pohdintaa. Sillä tarkoitetaan kirjallisuustieteestä alkanutta suuntausta, jossa tekstiä pyritään lukemaan muiden rinnakkaisten tekstien avulla. Tutkielmassa perehdytään kolmeen maalaukseen eri aikakausilta, jotka käyvät Lammen teosten, erityisesti *Tytön muotokuvan* (1934), kanssa vuoropuhelua. Tämä luo Lammen teoksille uudenlaisia merkityksiä ja merkityskenttiä. Tutkielmassa pyritään myös löytämään Lammen omien tekstien (maalausten) välisiä tekstejä ja niistä muodostuvia kokonaisuuksia eli uusia tulkintoja. Jotta tähän pystytään, tutkielmassa on pyritty mahdollisimman kattavaan Lammen lapsiaiheisten maalausten luettelointiin ja kuvailuun. Näin Lammen lapsista kertoma ja ihmisen kuva kokonaisuudessaan voi tulla näkyviin.

Tutkielman käytännön tutkimusosuuden alkuosan luvussa neljä perehdytään ihmisen ja lapsen kuvaamiseen kuvataiteen historiassa ja erityisesti Lammen elinaikana. Luvussa viisi teoksia lähestytään käytännön kautta luetteloimalla Lammen lapsiaiheiset teokset. Luettelointi perustuu näyttelyluetteloista, kirjallisuudesta ja sanomalehtiarkistoista löytyneisiin tietoihin Lammen maalauksista. Oulun taidemuseon Vilho Lampi -kokoelma, Helsingin taidemuseon vuoden 2020 näyttely – jonka teoksista useimmat ovat juuri Oulun taidemuseosta – sekä Limingassa sijaitseva Vilho Lampi -museo ja sen omistama kokoelma sekä arkistot ovat toimineet tärkeimpinä teosten nimi-, ajoitus- ja kuvalähteinä. Päätös teoksen mukaan ottamisesta perustuu taiteilijan tai näytteilleasettajan maalaukselle antamaan nimeen. Teosten nimeämistapa on ollut suoraviivainen viittaus joko lapseen tai lapseen ja hänen sukupuoleensa.

Luetteloinnin ja kvantitatiivisen tutkimuksen jälkeen perehdytään siihen, kuinka hän maalasi ja kuvasi lasta teoksissaan ja millaisen uuden tulkinnan hänen lapsiaiheisista maalauksistaan kokonaisuudessaan voi tehdä. Lisäksi keskitytään siihen, mitä maalaukset kertovat taiteilijasta, hänen ympäristöstään ja aikakaudesta sekä millaisia merkityksiä niistä katsojalle syntyy. Tärkeä tutkimuksen yhteen kokoava näkökulma tutkielmassa on maalausten tulkinta ja se, kuinka kuvat keskustelevat keskenään ja jatkavat ja täydentävät toisiaan luoden kokonaisuuden. Tämä perustuu erityisesti Lammen tapaan kuvata käsiä lapsiaiheisissa teoksissaan, mikä on luvun kuusi aiheena. Tausta-ajatuksena läpi tämän tutkielman on Timo Valjakalta lainattu termi *Ihmisen kuva*⁸. Valjakka (2009) kuvailee 1920–1930-lukua aikana,

⁸ Valjakka 2009, 65.

jolloin *ihmisen kuva* kiinnosti suomalaisia taiteilijoita. Tämä ilmeni oma-, (epävirallisina) muoto- ja henkilökuvina, joita maalattiin läheisistä ja ystävistä. Myös virallisia edustusmuotokuvia tilattiin paljon.⁹ Lampi kuvasi ihmisiä selvästikin tulkiten eikä edes pyrkinyt tarkkaan realistiseen näkemänsä tallentamiseen. Tämä johtaa väistämättä ajatukseen taiteilijan sisäisestä ihmis(en)kuvasta, jonka hän toisintaa oman minänsä kautta maalaukseen. Erityinen painotus tutkielmassa on siinä, kuinka paljon Lammen teosten lapset on maalattu tietyn tyyliuunnan ja esikuvien kopioimisen tarkoituksessa ja kuinka paljon ne todella heijastelevat hänen ihmiskuvaansa.

Lampi maalasi suuren määrän myös muita henkilökuvia, kuten tilausmuotokuvia, omakuvia ja kansankuvauksia miesjoukoista. Hänen pääasiallisin maalauskohteensa oli kuitenkin Limingan seudun lakeudet eli maisemat. Myös maiseman tallentaminen kankaalle – tai Lammen tapauksessa usein vanerille – kertoo taiteilijan ihmiskuvasta ja elämäntarinasta. Tässä tutkielmassa rajaudutaan kuitenkin henkilökuviin ja nimenomaan lapsiaiheisiin maalauksiin. Lasta pidetään usein neutraalina ja viattomana kuvauskohteena, jolloin taiteilijan sille antamat merkitykset voivat tulla selkeämmin esiin. Lapsi olisi ikään kuin *tabula rasa*, jonka kautta taiteilijan tarina erottuu taustastaan. Taustalla piilee siis kysymys, päteekö tämä myös Vilho Lammen tuotantoon.

Tämä tutkielma pyrkii vastaamaan kysymykseen, mitä lapsiaiheiset maalaukset ja erityisesti niihin maalatut kädet kertovat taiteilijasta, hänen ympäristöstään ja aikakaudesta sekä millaisia merkityksiä niistä katsojalle syntyy. Vastaus näihin kysymyksiin pyritään löytämään mahdollisimman kattavalla Lammen lapsiaiheisten maalausten kartoituksella, sanomalehtien taidearvosteluihin tutustumalla sekä näiden sijoittamisella lapsi- ja käsi-aiheisten maalausten sekä Suomen sotienvälisen kuvataiteen kontekstiin.

1.2 Aikaisempi tutkimus

Lammesta on kirjoitettu jonkin verran suomalaisen kuvataiteen yleisteoksissa.¹⁰ Näissä korostuu ”Vilho Lampi – Lakeuksien melankolikko/outolintu/Van Gogh” -tyyppinen taiteilijakuva.¹¹ Vuonna 1967 taiteilija ja silloinen Oulun yliopiston arkkitehtiosaston piirustuksen opettaja Eeli Aalto (synt. 1931) kirjoitti teoksen *Vilho Lampi – Lakeuden maalari*,

⁹ Valjakka 2009, 80.

¹⁰ Esimerkiksi: von Bonsdorff, B. 1998 & et al. ja Sarajas-Korte, S. 1990.

¹¹ Nummelin, R. 1998. 298.

jossa käydään läpi taiteilijan elämänvaiheet ja keskeinen tuotanto. Tämä teos on edelleen ajankohtainen ja yksi perusteellisimmista Lampi-kirjoista. Vuonna 1998 julkaistiin Marja Junttilan toimittama Ars Nordica -kokoelmaan kuuluva 11. teos *Vilho Lampi 1898–1936*. Myöskään tämä teos ei ole akateeminen tutkimus Lammesta, enemmänkin historiikki, taiteilijaelämäkerta ja luettelo teoksista, mutta toimii kattavana taustakirjallisuutena myös tälle tutkielmalle.

Lammesta on tehty kaksi pro gradu -tutkielmaa. Ensimmäinen vuonna 1980 Pertti Pulkkinen toimesta Jyväskylän yliopiston Taidehistorian laitokselle. Pulkkinen opinnäytetyö on laaja kokonaisvaltainen katsaus Lammen tuotantoon.¹² Toinen taidehistorian Lampi-aiheinen pro gradu -tutkielma on tehty vuonna 1993 Aino Eskolan toimesta, niin ikään Jyväskylän yliopistolle. Eskola tutkii opinnäytetyössään Lammen loppukauden (1931–1936) taidetta ja etsii erityisesti vastausta kysymykseen, voidaanko Lammen loppukauden tuotanto määritellä tyyliuunnaltaan surrealismiksi.¹³

Lammesta ei siis ole kirjoitettu kovinkaan laajasti tai kovin syvälle pureutuvia teoksia. Pulkkinen (1980) pro gradu -tutkielma on hyvä perusteos ja kirjallisuuslähde edelleen myös tälle tutkielmalle. Eskolan (1993) tutkielma ei tuota juurikaan mielenkiintoista lisätietoa, lukuun ottamatta pyrkimystä sijoittaa Lammen tuotantoa tyylihistorialliseen viitekehykseen. Tässä tutkielmassa ei olla niinkään kiinnostuneita siitä, edustivatko Lammen työt jotain tyylihistoriallista suuntausta, kuten ekspressiivisyyttä, jälki-impressionismia, kubismia, uusasiallisuutta, klassismia, fauvismia, naivismia, surrealismia vai cèsannelaisuutta – näitä kaikkia ismejä käytettiin hänen teostensa kuvaamiseen aikalaiskirjoittelussa – vaan ollaan kiinnostuneita katsomaan teoksia ikään kuin sisältä käsin.¹⁴ Lammen töiden aiheena juuri lapset tekevät hänestä kiinnostavan tutkimuskohteen. Hän on taiteilijana yksi harvoista aikansa edustajista, jolla on yhtä laajaa juuri lapsia kuvaava tuotanto. Niiden muodostama kokonaisuus avaa uudenlaisen kuvan Lammesta taiteilijana ja oman aikansa edustajana.

¹² Pulkkinen, P. 1980. passim.

¹³ Eskola, A. 1993. passim.

¹⁴ Pulkkinen, P. 1980. passim.

2 Suomi 1920–1930-luvuilla

2.1 Yhteiskunta

1920-luvulle siirryttiin ensimmäisen maailmansodan ja sitä seuranneen traagisen ja maata kahtia repivän sisällissodan jälkeen. Suomen oli jälleen kerran löydettävä suuntansa poliittisesti, kauppapoliittisesti ja yleiskulttuurisesti. Maan vienti koostui lähinnä puusta ja paperista. Suuri osa väestöstä asui ja työskenteli maaseudulla. Suomi oli kääntänyt selkänsä Venäjälle, eikä sodan hävinneestä Saksastakaan näyttänyt löytyvän turvaa. Yhteyksiä lähdettiin hakemaan – Suomen ulkopoliittista linjaa myötäillen – Baltian rannikkovaltioihin ja Unkariin, kunnes 1930-luvun lopulla katseet käännettiin uudelleen Skandinaviaan ja Saksaan. Vuosien 1920–1928 välinen aika oli todellista kehityksen kultakautta. Teollisuustuotanto kaksinkertaistui bruttoarvoltaan, mutta 1929 alkanut maailmanlaajuinen lama toi mukanaan pulakauden, jonka seurauksena teollisuuden hyvin alkanut kasvu pysähtyi ja laski jopa kolmannekseen. 1930-luvulla poliittinen liikehdintä kasvoi huomattavasti esimerkiksi Lapuan liikkeen ja IKL:n (Isänmaallinen kansanliike) kautta.¹⁵

Lähes koko 1920–1930-lukujen Suomea leimasi yhteiskunnan voimakas kahtiajakautuminen, joka oli seurausta sisällissodasta ja sen jättämästä traumasta. Suomen sisäpolitiikan tehtävänä oli eheyttää tätä kahtiajakoa. Käytännössä valtion sivistys- ja kulttuuripolitiikka kuitenkin pääasiallisesti keskittyi punaisia kannattaneen köyhän väestön integroimiseen porvarilliseen yhteiskuntaan koulutustason parantamisen kautta. Suomalainen yhteiskunta oli tuolloin maatalousvoittoinen ja traditionaalinen. Porvarillista ja virallista ideologiaa taas kuvasivat hierarkkisuus, patriootisuus sekä kansalliset arvot. Tämä kaikki vaikutti aikakauden kuvataiteessa voimakkaasti.¹⁶

Yhteiskunnan kahtiajakautuminen, kansalliset aatteet ja kielikysymykset näkyivät myös liminkalaisessa arjessa sekä yhteiskunnallisessa toiminnassa. Henkiset harrastukset ja yhdistystoiminta oli aktiivista, ja myös Lampi osallistui näihin innokkaasti. Hänet nimettiin paikallisen nuorisoseuran varapuheenjohtajaksi ja myöhemmin sihteeriksi. Hän toimi esiintyjänä ja puhujana tapahtumissa, myös naistoimikunnan kokouksissa. Lampi toimi aktiivisesti suojeluskunnassa, jonka esikuntaan hänet valittiin vuonna 1921. Junttilan (1998) mukaan kansallisen ideologian linjan mukaisesti kuvataiteilijat suuntautuivat yleisesti

¹⁵ Nummelin 1998, 263–264.

¹⁶ Anttola 2006, 22–23.

oikeistoon, ja näin oli myös Lapuanliikkeen kannattajien ja taiteilijapiirien sisällä.¹⁷ Lammen yhteiskunnallinen aktiivisuus on tiedossa. Hän ei ollut ainoastaan pohjoispohjanmaalainen maaseudun työmies, vaan 1921 Taideyhdistyksen piirustuskoulun alkaessa myös laajemmin Suomessa vallinnan yleisen ilmapiirin vaikutuksessa oleva taiteilija. Lapsiaiheiset teokset nähdään usein aiheensa vuoksi merkityksiltään neutraaleina, mutta oliko näin Lammen tapauksessa? Hänen maalauksissaan korostuu maaseudun ja arjen kuvaaminen, joka voidaan myös nähdä suomalaisuuden, työn, sivistyksen, poliittisuuden ja ihmisyyden kuvaamisena.

2.2 Taide yhteiskunnassa

Suomen itsenäistyminen joulukuussa 1917 ei aiheuttanut sinänsä merkittävää muutosta suomalaisen maalaustaiteen historiassa. Taide oli perinteisestikin ollut irrallaan yhteiskunnallisesta liikehdinnästä, ja taiteilijoiden oma vallankumous oli tapahtunut ilman yhteiskunnallisia tavoitteita. Lähinnä kuvanveistäjät otettiin mukaan uuden Suomen rakentamiseen. Toki kuvataiteeseenkin kohdistettiin odotuksia, mutta niihin petyttiin taidekriitikkojen puolelta. Aimo Reitalan (1990) mukaan näin jälkikäteen arvioituna kuvataiteelle osoitetut vaateet ja arvio oli liian jyrkkää. Aikakauden epäluuloisessa ilmapiirissä ja totalitääristen ideologioiden välisessä paineessa taiteilijan todelliset vaikuttamiskeinot olivat lähes olemattomat. Kuvataide oli varsin kaukana valtiovallasta, hallituksesta ja eduskunnasta.¹⁸

Sodan jälkeen etsittiin kuitenkin omaa uutta kulttuurista identiteettiä. Jo vuosisadan vaihteessa voimakkaasti vaikuttaneita kansallisromanttisia aatteita uudelleen vahvistamaan perustettiin vuonna 1919 Kalevalaseura.¹⁹ Toisaalta tuon ajan mannermainen taide etsi laajemminkin suuntaansa muun muassa kubismin ja ekspressionismin jälkeen.²⁰ Edellisellä vuosikymmenellä vahvaa jalansijaa saanut maalaustaide jäi taka-alalle, ja veistokset saivat huomattavasti vahvemman sijan taidekentällä, erityisesti ulkomaille suuntautuvasta suomalaisesta taideviennistä. Kaupungit kasvoivat ja kehittyivät, ja esimerkiksi Helsingin uudet taidesalongit mahdollistivat taiteen tekemisen ja yhä suurempien ja määrällisesti laajempien näyttelyiden järjestämisen. Esimerkiksi vuonna 1928 valmistunut Helsingin Taidehalli tarjosi hyvät puitteet suurillekin näyttelyille.²¹

¹⁷ Junttila 1998, 15.

¹⁸ Reitala 1990, 223.

¹⁹ Nummelin 1998, 263.

²⁰ Nummelin 1998, 295.

²¹ Reitala 1990, 225.

Merkittävänä ajan henkeä kuvaavana tapahtumana on pidetty 1922 Suomen Taideyhdistyksessä tapahtunutta luottamusneuvoston henkilövalintaa, jolloin sen johtoon valittiin vanhoillismielisiä ja modernismista ärsyntyneitä taiteilijaveteraaneja. Yhdistyksen nimi muutettiin muotoon Suomen Taideakatemia ja sen jäsenet nimettiin eliniäksi. Puheenjohtajaksi valittiin Gallen-Kallela (1865–1931). Toki vastareaktioitakin tälle konservatiivisena pidetylle liikehännälle nousi. Ensimmäisenä syntyi Maalariliitto (myöh. Taidemaalariliitto) 1931. Maalariliiton ensimmäinen näyttely koostui Septemin ja Marraskuun ryhmän taiteilijoiden töistä. Muista taiteenlajeista muun muassa grafiikan tekijät perustivat 1931 Suomen Graafilliset Taiteilijat ja Piirtäjät -yhdistyksen. Edelleen kuitenkin veistokset ja julkiset monumentit hallitsivat Suomen taidekenttää.²²

Lampi opiskeli Suomen Taideakatemian koulussa vuosina 1921–1925. Hän kirjoitti vuonna 1923 ystävälleen Martti Tarvaiselle: ”Ateneumiin en mene enää. Otin keväällä päästötodistuksen ja olen nyt päättänyt ryhtyä maalaamaan kotona siksi kunnes tässä voin järjestää oman näyttelyn Helsinkiin ja sitten Pariisiin.” Hän palasi kuitenkin vielä Ateneumiin viimeistelemään opintonsa.²³

Kansalaisnationalismista erotettu etninen nationalismi oli voimissaan erityisesti 1930-luvulla, vaikkei edellinenkään perinne katkennut maailmansotien välisenä aikana. Etnisellä nationalismilla oli vaikutuksensa myös kuvataiteeseen. Merkittäviä – myös kuvataiteeseen vaikuttavia – yhteiskunnallisia tapahtumia olivat 1920-luvun lopun ja 1930-luvun alun lamakausi sekä kansallisenationalismin huipentuman, Lapuan liikkeen synty. Nämä vaikuttivat voimakkaasti poliittisten seurojen ja puolueiden linjanvetoihin. Tuolloin kansan eheyttämisaate alkoi väistyä kansan ideologisen juurruttamisen tieltä, jolloin myös vasemmistovastaisuus lisääntyi propagandassa. Suomalaisessa kulttuurielämässä vaikutti kolme ryhmittymää. Oikealla konservatiiviset teologit ja kristillisesti orientoituneet intellektuellit, kirjallisuudentutkijat ja esteetikot, vasemmalla lähinnä *Tulenkantajat*-lehden ympärilleen keräämät intellektuellit ja taiteilijat sekä näiden väliin sijoittuva kulttuuriliberaali suuntaus. Kaiken taustalla vaikuttivat uudet (muodikkaat) tutkimussuuntaukset kuten psykoanalyysi ja vitalismi. Tähän kulttuurikeskusteluun osallistuivat lähinnä kirjailijat ja kulttuurikriitikot, eivät niinkään kuvataiteilijat, joilla kuitenkin oli kiinteät yhteydet edellä mainittuihin ryhmittymiin. Useat kuvataiteilijat olivatkin läheisissä yhteyksissä nimenomaan

²² Nummelin 1998, 264–265.

²³ Aalto 1967, 22.

kulttuuriliberaalien piirien kanssa. Ajan aatteelliset virtaukset vaikuttivat luonnollisestikin myös taiteilijoihin ja erityisesti Nietzschen (1844–1900) ja Bergsonin (1859–1941) filosofian ja vitalismin vaikutusten on nähty vaikuttavan merkittävästi Suomen kuvataiteeseen 1910-luvulta lähtien.²⁴

Lammen vuonna 1930 syntyneet suurikokoiset, uhoavat, aktiiviset ja jopa aggressiivisia miesjoukkoja kuvaavat teokset on helppo nähdä yhteiskunnan heijastumana hänen siveltimensä kautta. Teoksissa keitetään pontikkaa, tapetaan sika ja pelataan korttia. Lapset ovat hänen teoksissaan passiivisempia, joskin useissa niistä on jonkintasoista aktiivisuuden häivähdystä mukaan sijoitetun esineen, ilmeen tai käden muodossa. Kuvissa olevia esineitä ovat esimerkiksi kotieläimet, kirjat, kukat tai muut usein neutraaleina pidetyt esineet. Tosin uhmakkuuttakin lapsista löytyy. Erityisesti vuonna 1934 valmistunut maalaus *Matti* (kuva 3) on kuin toisinto sankarikauden uhmakkaista, voimakkaasti suoraan silmiin katsovista omakuvista. Myös *Pohjalainen tyttö* (1932) -teos (kuva 4) on jopa julkean avoimesti ja suoraan silmiin katsovan aktiivisen tytön kuva. Näyttäisi kuitenkin siltä, että tämä uhmakkuus ja rohkeus on siirtynyt lapsiaiheisiin maalauksiin vasta myöhemmin 1930-luvulla eli Lammen aktiivisimman yhteiskunnallisen toiminnan jo loputtua.

Vilho Lammen osallistuminen yhteiskunnalliseen toimintaan 1930-luvun alussa nostetaan esiin joissain Helsingin taidemuseossa vuonna 2020 pidetyn Vilho Lampi -näyttelyn yhteydessä kirjoitetuissa artikkeleissa.²⁵ Muun muassa Helsingin Sanomien vastaava päätoimittaja Kaius Niemi (s. 1974) kirjoittaa suomalaisen taiteen ympärillä tapahtuvasta keskustelukulttuurista pääkirjoituksessaan ja vetää mukaan suorasukaisesti ja yksinkertaistaenkin Lammen fasismin ihailun ja Lapuan liikkeessä toimimisen.²⁶ Nämä historialliset faktat yksinkertaistavat Lammen historiaa ja taustaa. Jotta kokonaisuutta yhteiskunnallisen aktiivisuuden taustalla olevista vaikutteista voidaan ymmärtää, on kuitenkin syytä katsoa Lammen elämää ja lähipiiriä tarkemmin. Ruuskanen (1998) korostaakin enemmän Lammen yleistä aktiivisuutta, innokasta kulttuuri- ja urheiluseuratoimintaa, isänmaallista heräämistä ja kodin uskonnollista taustaa poliittiseen toimintaan vetävinä ja ajatteluun vaikuttavina tekijöinä.²⁷

²⁴ Anttonen 2006, 22–28.

²⁵ Kulttuuritoimitus: Kuka voisi paremmin kuvata maata kuin talonpoika? Vilho Lampi HAMissa. <https://kulttuuritoimitus.fi/kritiikit/kritiikit-kuvataide/kuka-voisi-paremminkin-kuvata-maata-kuin-talonpoika-vilho-lampi-hamissa/>.

²⁶ Kaius Niemi, Taide tarjoaa uhkaa ja lohtua. *Helsingin Sanomat* 12.9.2020.

²⁷ Ruuskanen 1998, 109–110.

2.3 Taiteilijoiden koulutus ulkomailla

Suomalaiset taiteilijat matkustivat sotien välisenä aikana suhteellisen ahkerastikin ulkomaille, esimerkiksi Pariisiin, ja törmäsivät siellä uusimpiin taidesuuntauksiin. 1920–1930-luvuilla taidekentässä näyttäytyi vielä dadaismin jälki-ilmiöt, surrealismi, abstrakti ja konkretistinen taide sekä primitivismi. Taiteilijat toivat näitä uusia vaikutteita mukanaan Suomeen, mutta ne jäivät usein kokeiluksi visuaalisten vaikutteiden varassa. Suuntausten taustalla vaikutti usein teoreettinen ja filosofinen ajattelu, josta taiteilijoillamme ei ollut tarpeeksi tietoa, ja näin ollen kokeilut jäivät helposti pinnalliselle tasolle, eikä taidekäsityksen pohja muuttunut.²⁸ Helsingissä järjestettiin useiden eri maiden (esimerkiksi Ruotsi, Saksa, Tanska, Italia, Belgia, Latvia, Italia, Unkari, Englanti) virallisuonteisia taidenäyttelyitä vuosien 1922–1939 välisenä aikana. Myös Neuvostoliiton kanssa pyrittiin solmimaan näyttelysuhteita, vaikka useimmat taiteilijat ja järjestöt vastustivat sitä. Suhtautuminen Neuvostoliittoon nousikin tärkeäksi periaatekysymykseksi koko länsimaaisessa kulttuurissa. Osa edistyksellisistä modernistisista taiteilijoista ja eliitin älymystöstä seurasi kiinnostuksella Neuvostoliiton modernistista liikehdintää. Myös Skandinaviassa sosialistinen taiteilijarintama oli vahva. Tämä erityisen näkyvä ja poikkeuksellisenkin vahva kuvataiteen poliittinen aikakausi huipentui näkyvästi erityisesti Saksassa ja Neuvostoliitossa 1930-luvulla kuvataiteen modernismin vastaiseen valtiolliseen taidepolitiikkaan. Suomi – ymmärrettävästikin – suhtautui epäluuloisesti itään, mikä oli omiaan eristämään muistakin kansainvälisistä moderneista suuntauksista.²⁹

Lampi matkusti keväällä 1931 Pariisiin apurahan turvin kahdeksi kuukaudeksi. Aika ei ole sinänsä pitkä muuttaakseen kokonaisen ajattelun ja työskentelytavan, mutta jäljen tämä silmiä avartava matka oli jättänyt. Matkalle hän lähti yksin, mutta Pariisissa oli useita taiteilija kollegoja odottamassa. Hän vietti aikaansa Otto Mäkilän (1904–1955) kanssa ja opiskeli Académie Colarossissa Edwin Lydénin (1879–1956) kanssa. Mahdolliset vaikutteet siis imettiin ja tuotiin takaisin Suomeen sekä yksin että yhdessä. Lampi kielsi painokkaasti esikuvien vaikutuksen Pariisin matkan ajalta mutta osoitti tutustuneensa paikalliseen taidetarjontaan ja -filosofiaan³⁰.

²⁸ Reitala 1990, 223.

²⁹ Reitala 1990, 224.

³⁰ Maalarin pakinoilla, *Kaleva* 9.4.1933.

2.5 Taidesuuntaukset ja keskeiset aiheet

Anttosen (2006) mukaan 1920–1930-luvun taiteilijoiden selvä enemmistö toimi modernististen periaatteiden pohjalta. Tämä näkyi erityisesti heidän teostensa formalististen lähtökohtien painottumisena aiheiden kustannuksella. Tyypillisimpinä aiheina olivat maisemat, asetelmat ja henkilökuvat. Osa taiteilijoista jatkoi ekspressionismin pohjalta, mutta siirtyi rakenteellisempaan ilmaisuun lähinnä klassismin ja Cézannen jalanjäljissä, jota muun muassa André Derain (1880–1954) ja André Lhote (1885–1962) kehittivät klassisoivaan suuntaan. Aikalaiset puhuivat Lhoten yhteydessä ”neokubismista”, jossa yhdistyi modernismin ja klassismin periaatteet. Radikaalimpana taiteena tehtiin abstraktia taidetta ja surrealistisia teoksia, vaikkakin nämä suuntaukset jäivät marginaaliin. Klassismi (erityisesti ranskalainen) näkyi eniten juuri muotokielessä, ei niinkään aihepiirissä. Korostettiin plastillisia piirteitä sekä vankkoja kompositioita, jotka rakentuivat horisontaalis-vertikaalisesti ja joita pehmennettiin diagonaali- ja kaariaiheilla. Kompositio oli harkittu ja staattinen. Sommittelu perustui laajoihin värikenttiin, joita terävät linjat rajasivat rytmisesti. Nämä rajatut värikentät erottivatkin teokset perinteisemmästä realistisesta tai naturalistisesta esitystavasta. Siveltimen käsittely muistutti realismista. Tämän tyyppinen ”keskitien” maalaustapa on saattanut osaltaan vaikuttaa mielikuvaan aikajakson vanhakantaisuudesta, vaikka se edustikin monelta osin modernistista suuntautumista. Sotien välistä tyylihistoriaa on hankala hahmotella kokonaisuutena, mutta yleinen suuntaus oli värimaalaus, joka oli cézannemaisesti kubistinen tai jälki-impressionistinen.³¹

Lampi ja erityisesti hänen varhaiskautensa lapsiaiheiset työt sijoittuvat yllä mainittuun modernistiseen liikehdintään. Aiheina on henkilökuvat, joissa korostuu muoto ja sen välittämä tunne, itse aiheen jäädessä toissijaiseksi. Vuosien 1922–1925 – siis Lammen Taideyhdistyksen piirustuskoulun – aikana tämä korostuu erityisesti. Esitystapa ei siis ole enää perinteisen realistinen.

Omana linjanaan 1930-luvulla näyttäytyi niin sanottu ”maalauksellinen linja”, joka konkretisoitui Saksassa *Die neue Sachlichkeitin* eli uusasiallisuuden muodossa. Se sai monia muotoja ja tyyli vivahteita ja siitä on käytetty useita eri nimityksiä, kuten maaginen realismi, verismi, neoklassismi ja uusesineellisyys. Ominaista tällaisille maalauksille ovat terävät ja tarkkapiirteiset ääriveriivat, kuva-alueiden pelkistäminen, maalausta esittävien hahmojen ja

³¹ Anttonen 2006, 88–89.

esineiden plastisuus tai geometrinen sommittelu ja sivellintyöskentelyn pienipiirteisyys. Aiheina olivat usein muotokuvat ja asetelmat sekä maisemat (maaseutu- ja kaupunkikuvat). Joskus aiheet olivat hyvinkin groteskeja kohtauksia, kuten itsemurhat, juomingit ja orgiat. Tunnusomaista on myös kovan valon käyttö, joka luo maalaukseen vieraantuneen tai jopa yliluonnollisen tunnelman. Suomessa tästä uusasiallisesta tyyliuunnasta ei kirjoitettu juuri lainkaan muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. Suuntaus sai kuitenkin jalansijaa muissa Euroopan maissa ja jopa Yhdysvalloissa. Saksalainen suuntaus pysyi omana erillisenä liikehdintänä suuntauksen sisällä. Suomalaisista maalareista uusasiallista tyyliä toteutti muutama taiteilija. Tosin heidänkin tuotantoaan kuvaa enemmän ranskalainen tai ruotsalainen suuntaus kuin saksalainen.³² Ruotsalaista uusasiallisuutta tai uusrealismia edusti falangen ryhmittymä. Sen merkittävimpiä taiteilijoita olivat Arvit Fougstedt (1888–1949) ja Otte Sköld (1894–1958). Suomeen modernistisen klassismin ja uusrealismin vaikutukset siirtyivät 1910-luvulla, ja useat ekspressionisteina aloittaneet Marraskuun ryhmän jäsenet, kuten Tyko Sallinen ja Ilmari aalto siirtyivät 1920-luvulla klassisempaan ilmaisuun. 1930-luvun puhdasoppisimpia eurooppalaisen modernistisen uusrealismin suomalaisia edustajia olivat Johannes Gebhard (1894–1976), Väinö Kamppuri (1891–1972), Paavo Leinonen (1894–1964), Olli Miettinen (1899–1969), Yrjö Ollila (1887–1932), Martti Ranttila (1897–1964), Juho Salminen (1892–1945), Ilmari Vuori (1898–1975) ja Carl Wargh (1895–1937).³³

Taidehistorioitsija Timo Huuskon mukaan saksalaisen historioitsija Franz Rohin (1890–1965) kirjassa *Nach-Expressionismus* käytettiin uusasiallisuuteen (*neue sachlichkeit*) viittaavaa termiä. Roh ei itse keksinyt termiä, vaan hän viittasi Gustave Hartlaubin vuonna 1925 Mannheimin Kunsthalleen kokoamansa näyttelyn yhteydessä käyttämään termiin. Roh itse puhui uudesta esineellisyydestä ja maagisesta realismista. Rohin mukaan taiteella on kaksoisluonne, jossa kuvatut esineet paljastavat odottamattomiin yhteyksiinsä asetettuina ”salatun” luonteensa. Tätä ei kuitenkaan voida jäljittää taideteoksen ulkopuolelta tulevaa henkeä tai ideaa korostamalla. Ainoastaan taideteoksen värien ja muotojen muodostamassa kokonaisuudessa voidaan saavuttaa teoksen maagisuus ja ominaisluonne. Tämä kuvastaa aikansa modernia ajattelutapaa. Ringbom kuvaa 1930-luvun taidetta hiljaisena, tyynenä, kylmänä – ja kuolleena. Niihin on hänen mukaansa mahdotonta tunnestautua. Hän ei tehnyt varsinaisesti eroa uusasiallisen ja klassistisen taiteen lähtökohtien välillä, vaan käsitteli klassismia uusasiallisuutena. Teosten tarkka kuvaustapa aiheuttaa yliluonnollisen vaikutelman

³² Anttonen 2006, 89–93.

³³ Anttonen 2018, 16.

ja muuttaa esineet pikemminkin käsitteiksi. Hänen mukaansa uusasiallisuus ei tarkoittanut paluuta vanhaan realismiin. Taiteilija ei kuvannut todellisuutta kuten se katsojalle näyttäytyy vaan kuten hän tahtoi sen muodostaa. Tämän vuoksi se oli subjektiivista objektivismista huolimatta. Ringbom mainitsee Eero Nelimarkan ja Ragnar Ekelundin (1892–1960) teoksien henkivän samanlaista tyyneyttä ja hiljaista rauhaa.³⁴

Lammen loppukauden henkilökuvat on sijoitettu usein taiteen tyylihistoriassa uusasiallisuuden kontekstiin. Useat suomalaismaalarit, kuten esimerkiksi Yrjö Ollila (1882–1932), Väinö Kunnas (1896–1929) ja Eero Nelimarkka (1891–1977), kokeilivat myös tätä uutta välikaudeksikin määriteltyä maalaustapaa. Erityisesti Lammen lapsiaiheiset teokset vuoden 1931 jälkeen ovat saaneet uudenlaisen selkeyden, muodollisen yksinkertaistuksen ja jopa askeettisen ilmeen. Uusasiallisuus tai ”intimismi” korosti maailman tarkkailemista ”yksinäisen suden” näkökulmasta. Termi ”intimismi” viittaa lähinnä tiettyihin ruotsalaisiin taiteilijaryhmiin.³⁵ Lampi näyttää sisäistäneen tuon uudenlaisen maalaustavan ja on käyttänyt sitä siirtyessään uudelle vuosikymmenelle.

Maailmansotien välinen kuvataide ammensi ideoitaan ja ideologiaa myös laajemmista teemoista, kuten uskonnosta, mystiikasta, panteismista ja teosofiasta. Tosin vaikuttaa siltä, että tämän kaltaiset viittaukset eivät näy välttämättä kovinkaan selkeästi, koska modernistiseen ilmaisuperinteeseen kuului suoran kirjallisen tai kertovan esitystavan välttäminen. Nämä teemat voidaan nähdä myös yhdistävänä tekijänä vanhoillisen ja modernin taiteen kesken, lähestymistavat vain vaihtelivat. Vaikuttaakin siltä, että suuri osa taiteilijoista suhtautui työhönsä patrioottisesti, mutta näkemykset taiteen sisällöstä, päämääristä ja ilmaisutavoista poikkesivat toisistaan.³⁶

Modernismi Suomessa ei ollut sotien välisen ajan ilmiö, vaan sen voidaan nähdä alkaneen jo ennen itsenäisyyttä ja sisällissotaa. Taiteilijat olivat matkustaneet Euroopassa, erityisesti Pariisissa, jo 1800-luvun puolella ja tarttuneet uusiin ideoihin. Sisällissotaa voidaan pitää jonkinlaisena rajapyykkinä kansainvälisen taiteen etenemiselle Suomessa. Keskusteluilmapiiri muuttui lyhyessä ajassa osittain oikeistolaisnationalistiseen suuntaan. Lapuan liike ja

³⁴ Huusko 2001, 37–39.

³⁵ Nummelin 1998, 297–298.

³⁶ Anttonen 2006, 98–101.

Isänmaallinen kansanliike (IKL) saivat jalansijaa etenkin suomenkielisen sivistyneistön piirissä. Vaikkakin liikehdintä pysyi marginaaliryhmien kannattamina.

2.6 Lampi taiteilijana 1920–1930-luvulla

Lammen aktiivinen taiteilijaura sijoittuu vuoden 1922 Suomen taiteilijain vuosinäyttelyyn osallistumisen ja hänen kuolemansa (1936) väliseen aikaan – toisin sanoen tyystin edellä kuvattuun 1920–1930-lukuun. Kotipaikalla (Oulunseutu ja Liminka) on ollut varmasti vaikutuksensa Lammen ajatteluun ja häntä onkin kuvattu isänmaalliseksi ja poliittiseksi taiteilijaksi. Hänen tiedetään osallistuneen Lapuan liikkeen ja myöhemmin IKL:n toimintaan. Tosin toiminta näyttää jääneen lyhytaikaiseksi. Sitä, miten poliittinen suuntautuminen ja kansallisaate näyttäytyi Lammen maalauksissa, on vaikeampaa arvioida. Hänen kotitaustansa oli uskonnollinen ja isänmaallinen, ja samalla hän oli persoonana aktiivinen ja innokas yhteiskunnallinen ja kulttuurinen toimija. Tämä kaikki vaikutti myös Lammen tuotantoon. Hänen herooisen kautensa teokset on yhdistetty poliittiseen toimintaan ja omakuvat työläisasussa kansallisen aatteen esiintuomiseen.³⁷

Lapsiaiheiset maalaukset näyttäytyvät ensisilmäyksellä neutraaleimpina, kuin aikaisemmin tehdyt uhoavat kansankuvaukset. Tarkemmin katsottuna voidaan myös lapsiaiheisista teoksista nähdä ajan yhteiskunnallisen ilmapiirin vaikutusta, esimerkkinä 1920-luvulla vaikuttaneet rotuteoriat. Suomessa ne valjastettiin kansallisen identiteetin rakentamiseen. Teoriat korostivat ulkoisten piirteiden erilaisuuden lisäksi myös rotujen kulttuurisia ja moraalisia eroja.³⁸ Lammen teoksen *Lettipäinen tyttö* (1933) (kuva 5) muistuttaa joitakin Sallisen maalauksia tyttölapsista, joilla on voimakkaat kasvopiirteet ja syvällä olevat hiukan suikulan muotoiset silmät. Taidehistorioitsija Marja-Liisa Linder (s. 1956) on verrannut näitä Sallisen tyttöaiheisten maalausten kuvausta karelianisteihin, jotka etsivät aitoutta ja kohottivat ihanteeksi alkuperäisen ihmisyyden. Sallisen työt liittyivät nuorten kansannaisten kuvaamisen traditioon³⁹.

Ensimmäisen maailmansodan jälkeen heräsi ajatus paremman ihmisen ja tulevaisuuden mahdollisuudesta. Tämä ”ihmisveljeyden” etsintä oli osa laajempaa retoriikka, jossa Kristus- ja Messias-metaforat olivat tärkeä osa käsitevalikoimaa.⁴⁰ Lammen lapsilla on usein

³⁷ Ruuskanen 1998, 110–111.

³⁸ Kastemaa 1992, 16.

³⁹ Linder 2005, 177.

⁴⁰ Ojanperä 2010, 63.

voimakkaat ja erottuvat piirteet. Usein varsinkin poikalapset ovat kärsivässä roolissa joko suoraan esitettynä (*Riisitautilinen poika*, 1933) (kuva 6) tai muutoin kalsean ihon taakse piilotetusta Kristus-hahmosta (*Lukeva poika*, 1933) (kuva 7). Kärsivä Kristus Lammen poika-aiheisissa maalauksissa voidaan nähdä jatkumona ”maailman pelastaja” Kristus-hamoille, joita Lammen aikaisempi herooinen kausi piti sisällään.

Suomea pyrittiin esittämään taiteessa ”Pohjolan Hellaana”. Maantieteellisestä näkökulmasta tämä myös tuki ajatusta länsimaisen kulttuurin muurina idästä tulevia vaikutteita vastaan.⁴¹ Isänmaallinen ja paikallinen Lampi ehdottomasti oli. Suuri osa hänen maalauksistaan esitti Liminkaa ja hänen lähiympäristöään. Oliko Lampi siis kansallisnationalisti tai jopa etnonationalisti maalatessaan omia kotikulmiaan ja tyypillisiä pohjalaisia lapsia? Vai oliko hän yksilöllinen, omaa taiteen tekemisen tapaansa etsivä ja toteuttava taiteilija? Kastemaa (1992) kritisoi Kalevaan kirjoittamassaan näyttelyarviossaan Lammenkin tuotannon arviointiin vaikuttavaa kulttuurielämän jyrkkää hierarkiaa. Hänen mukaansa ei ole edes tarpeenmukaista pyrkiä sijoittamaan Lammen teoksia kansalliselle tai kansainväliselle akselille vaan pitää taiteilija luomisvoimaisena yksilönä.⁴² Ehkäpä Lampi tulisikin nähdä vain kotiseutunsa kuvaajana. Kotiseutumiehenä, joka tunsikin oman kylänsä, sen joet sekä Pohjamaan lakeuden. Lukkarinen (2015) kuvaa taiteilija Kalle Carlstedtia (1891–1952) juuri tällaisena kotiseutuunsa juurtuneena ja ympäröivän maiseman paikkakuntalaisena kohtaavana ihmisenä. Tämä voisi kuvata myös Lammen läheistä ja lämmintä suhdetta kotiseutuunsa, joka on tallennettu suureen osaan hänen tuotannostaan.⁴³

Koska Lammen tuotantoa leimaa nopea ja jyrkkäkin tyylivaihtelu, on syytä pohtia, kuinka paljon yhteiskunnallinen aktiivisuus ja ulkopuolelta tuleva paine, kuten näyttelyihin pyrkiminen tietynlaisilla teoksilla, on vaikuttanut hänen tapaansa maalata tai valita aiheensa. Ristiriitaa taiteilijan tiedostetusta tai tiedostamattomasta pyrkimyksestä oman tyylin etsimiseen oman aikansa ilmapiirissä pohditaan lisää luvussa viisi.

3 Tyylihistoria ja intertekstuaalisuus

Tämän tutkielman maalauksia katsotaan ja tulkitaan niiden tyylihistoriallisessa kontekstissa. Tyyli on käsitteenä hankala, sillä on lähes mahdotonta aukottomasti määritellä tietty

⁴¹ Valjakka 2009, 52.

⁴² Kastemaa 1992, 16.

⁴³ Lukkarinen 2015, 93–34, 106.

historiallinen tyyli. Sille voidaan antaa yleisiä määreitä, jotka voivat kuitenkin vaihdella eri taidehistorioitsijoilla paljonkin. On tärkeää huomioida, että käytettäessä typologisia ja kuvailevia tyyli termejä sorrrutaan usein yksinkertaistamiseen, joka pelkistää kaikin tavoin tarkastelun kohteena olevaa teosta.⁴⁴

Viimeisien vuosikymmenten aikana nimenomaan intertekstuaalisuus eli tekstien välisyys on saanut vankan sijan kirjallisuuden tutkimuksessa, mutta myöhemmin myös muiden tieteenalojen, kuten taidehistorian, teoreettisena käsitteenä ja metodologisena työkaluna.

3.1 Kysymys tyylihistoriasta

Eri aikoina tyyli keskustelussa on painotettu eri asioita. Kallion (1999) mukaan 1980–1990-luvuilla käydyssä tyyli keskustelussa painotettiin toimintaa, tekemisen tapaa tai tyylin staattisempia teoksessa näkyviä yhteisiä piirteitä. Tyyli voi määrittyä myös ilmaisun keinona – ei ilmaisuna itsessään. On siis olennaista, mitä taustatietoja teoksen tekemisestä meillä on.⁴⁵ Pelkkä katse yksin ei riitä ymmärtämään tai määrittämään tyyliä. Taidehistorian klassikoista useimmat ovat ottaneet kantaa tyylihistorian käsitteistöön, määrittelyyn tai sen hyödyntämiseen. Rakel Kallio (1999) tiivistää artikkelissaan tyylihistorian historiaa. Hänen mukaansa Alois Riegl (1885–1905) ja Heinrich Wölfflin (1864–1945) tarkastelivat tyyliä formalismin kautta, mutta pian sen jälkeen keskiöön nousivat ikonografiset eli kuvan diskursiivisiin ominaisuuksiin keskittyneet ongelmat. Taidehistorian klassikoista muun muassa James Ackerman (1919–2016) ja Mayer Schapiro (1904–1996) korostivat tyylihistorian vaaroja. Ackermanin mukaan on tärkeää tutkia taideteosta koko tyylihistorian rinnakkaisten, päällekkäisten ja vuorovaikutteisten tyylien olemassaolona. Schapiro puolestaan painottaa tyyli yhtenäisyyden harhasta. Harvoin tiettyinä periodina vallitsi yksi yhtenäinen tyyli, pikemminkin niiden moninaisuus.⁴⁶ Kuusamo (1996) jatkaa samoilla linjoilla kirjoittaessaan, että esimerkiksi monet modernismin ”ismit” ovat ennemminkin avoimia jaksoja, jotka pyrkivät saavuttamaan periodeista irrallaan olevan lajin statuksen. Hän käyttää esimerkkinä naivismia, joka irrottautui avantgardesta ja samalla muuttui tyylistä (diakronia) lajiksi (synkronia). Ei voida kuitenkaan tietää, kuinka kauan tyyli säilyy lajina.⁴⁷ Kalliota (1999) tiivistäen, tyylihistoria elää eräänlaisena taidehistorian alitajuntana, vaikkei se ole ollut uusimman

⁴⁴ Kallio 1998, 59–60.

⁴⁵ Kallio 1999, 19–20.

⁴⁶ Kallio 1999, 21.

⁴⁷ Kuusamo 1996, 212–214.

taideteoreettisen pohdinnan keskiössä. Kirjoittelussa näyttäytyy pyrkimys tyylipluralistisempaan otteeseen, jolloin mukaan sisällytetään henkiseen ja yhteiskunnalliseen kontekstiin liittyviä lähestymistapoja sekä rinnakkaisten ilmiöiden ja tyylihistorian ulkopuolisen taiteen tarkastelua.⁴⁸

Lammen taidetta kuvataan usein selkeiden tyylihistoriallisten suuntausten ja termien kautta. Hänellä oli voimakas ekspressiivinen ja niin kutsuttu herooinen kausi, häntä kuvattiin Limingan van Goghiksi, hänelle tyypillistä oli pointillistinen tyyli ja loppuvaiheen tuotantoa kuvattiin uusasialliseksi, uusobjektiiviseksi tai surrealistiseksi.⁴⁹ Tämä tyylikausien kautta nouseva taidekritiikki johtaa pohtimaan tyylin käsitettä ja tyylihistoriaan laajemminkin kohdistuvaa kritiikkiä. Tämä avaa mahdollisuuden nähdä Lampi taiteilijana, joka oli luonnollisestikin ympäröivän (taide)maailman vaikutuspiirissä, mutta maalasi teoksiaan omalla tavallaan. Tyylimäärittelyt tehdään usein jälkikäteen selventämään kaaosta, joka tulee helposti katsojan mieleen moninaista taidetta katsoessa. Tyypillistä Lammen taidekritiikille oli vertailu johonkin jo olemassa olevaan tyyllilliseen suuntaukseen tai toiseen tunnettuun taiteilijaan, mutta useissa hänen kuolemansa jälkeen tehdyissä näyttelyarvioissa kuitenkin päädyttiin siihen, että Lammella oli omaperäinen ja oma tyykinsä.

Tyylikategorisoinnin määrittelyn myötä voidaan todeta, että kukaan ei voi sanoa absoluuttista mittaristoa tietylle tyyliuunnalle, jonka taiteilija voisi valita teoksensa lähtökohdaksi tai päämääräkseen. Täten tietty kriittisyys on tarpeen taiteilijan tuotosten arvioimisessa tyylikategorioiden vaateisiin mahtumisen kautta. Silti Lammen tuotannosta varsinkin hänen elinaikanaan kirjoitetut näyttelykritiikit olivat lähes pelkästään pyrkimystä määrittää hänen teostensa tyyliuuntaa ja siirtymistä eri tyyliuunnista toiseen. Vasta hänen kuolemansa jälkeen teoksia alettiin katsoa enemmän kuvana taiteilijan omasta elämästä ja minuudesta. Toki taide- ja tyylihistorian kehitystäkin täytyy katsoa laajemman kokonaisuuden kautta. On huomioitava muut ympärillä vaikuttavat tekijät, kuten akateemisissa piireissä vaikuttaneet virtaukset, kuten esimerkiksi psykoanalyysin levittäytyminen myös taiteen arvioinnin piiriin.

Viimeiset vuosikymmenet taidehistoriakirjoituksen piirissä ovatkin siirtäneet taiteen tyylihistorian käsitteen taka-alalle. Sitä ei pidetä enää olennaisena asiana taiteen tutkimisessa. Tällaiseen antaa viittauksen esimerkiksi se, että Robert Nelsonin (1996) toimittamassa kirjassa

⁴⁸ Kallio 1999, 22.

⁴⁹ Kts. esim. Junttila 1998, passim. tai vuoden 2020 Helsingin taidemuseon näyttelykirjoitukset.

Critical Terms for Art History, ei ole omaa lukuaan tyylin käsitteelle lainkaan⁵⁰. Tyylin tutkimus näyttää siirtyneen kuvan vastaanoton, skeeman, koodin (käsitteellisemmän tason) ja intertekstuaalisuuden tutkimisen puolelle.

3.2 Kuva tekstinä

Intertekstuaalisuus-termi on peräisin Julia Kristevan Mihail Bahtinia käsittelevästä esseestä vuodelta 1967, jossa hän lähtee ajatuksesta, että ”kirjallinen sana on tekstuaalisten pintojen kohtaauspaikka, monien kirjoitusten dialogi”.⁵¹ Ja koska kyse on dialogista, on myös useita osapuolia, kuten kirjoittava subjekti, vastaanottaja sekä kulttuurikonteksti. Keskustelu tapahtuu sekä horisontaalisella tasolla (subjektin ja vastaanottajan välillä) että vertikaalisesti (oman ajan kulttuurikontekstiin tai aikaisempaan perinteeseen). Jokainen teksti siis sisältää useita tekstejä ja muokkaa niitä. Laajimmillaan intertekstuaalisuus voidaan käsittää kaiken kommunikaation ehdoksi. Eikä se kuulu vain kirjallisuuteen, vaan kulttuurin kenttään yleensä ja se on ymmärrettävissä vain suhteessa olemassa olevaan diskurssijoukkoon. Vuoropuhelua siis käydään ei paitsi tradition, vaan myös oman alan kirjallisuuden ja kirjallisuuskeskustelun kanssa.⁵² Taidehistorioitsija Riikka Steweniä (1991) lainaten, Julia Kristevan teksti on luettava toisten tekstien lävitse. Tekstit hengittävät intertekstuaalisessa tilassa, jossa ne imevät itseensä toisia tekstejä ja muuntavat niitä. Tällä tavoin tekstiä ymmärrettäessä tilaksi, merkitys alkaa hahmottua prosessina ja edelleen dynamiikkana eli tapahtumisena ja kehkeytymisenä. Kristeva jakaa edellä mainitun prosessin ilmitekstiin eli tekstin pintaan ja piilotekstiin eli prosessiin tai operaatioon, joka antaa tekstin pinnalle hahmon eli synnyttää sen. Olemassa olevat tekstit rajaavat sen universumin, jossa dialogi käydään. Jokainen teksti kiistelee olemassa olevien tekstien kanssa tehdäkseen anastamistaan teksteistä ja omasta vastustuksestaan uuden lain, jossa taas uudet tekstit hakevat paikkaansa.⁵³

Intertekstuaalisuus erottautuu siis komparatiivisista eli vertailevista lähtökohdista ja menetelmistä. Perinteinen vertaileva tutkimus lähtee siitä, että huomataan yhtäläisyys kahden teoksen välillä. Tämän jälkeen rajataan pois samankaltaisuudet, jotka johtuvat yhteisestä aiheesta, lajista tai muusta vastaavasta. Tämän jälkeen pyritään selvittämään, kuinka paljon tekijä A on lainannut tekijä B:ltä. Jos tekijä ei ole tunnustanut saaneensa vaikutteita, pyritään

⁵⁰ Taidehistorian professori Ville Lukkarisen suullinen tiedonanto tekijälle 12.2.2020.

⁵¹ Intertekstuaalisuus: Tieteen termipankki.

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:intertekstuaalisuus>

⁵² Makkonen 1991, 18–24.

⁵³ Stewen 1991, 128–131.

todistamaan, etteivät teokset liitty toisiinsa sattumalta, vaan että vaikutussuhde on olemassa. Tämän jälkeen määritellään teosten eroavuudet. Toisin sanoen pyritään osoittamaan tekijän A originaalisuus eli että B:ltä lainatut elementit on sopeutettu niin, että teos toimii orgaanisena kokonaisuutena. Originaalisuus syntyy siis lainatun aineksen luovasta käytöstä.⁵⁴ Makkonen (1991) kirjoittaa yllä olevan kirjallisuuden tutkimuksen näkökulmasta, ja se on hyvin sovellettavissa myös taiteen tutkimiseen, jolloin tekemisen ja katsomisen prosessiin osallistuvat tekijä ja katsoja. Vertailevan tutkimuksen vastaparina intertekstuaalisuuden tutkimuksen keskiössä ei siis ole tekijän intentio eli ei pyritä selvittämään, onko laina tehty tiedostamatta vai tiedostaen. Olennaiseksi tässä nousee katsojan tekemä havainto tekstissä läsnä olevasta toisesta tekstistä tai teksteistä. Kiinnostus siis kohdistuu siihen, kuinka tekstit yhdessä muodostavat uusia merkityksiä. Makkonen (1991) kuitenkin painottaa, ettei lähde-/vaikutustutkimusta tule tyystin unohtaa. Liiallisen intertekstuaalisuuden korostaminen jättää huomioimatta erilaisten intertekstuaalisuuskäsitteiden väliset konfliktit. Olennainen ajatus on, että tekstejä analysoidaan nyt suhteessa laajempiin merkityksenanto- tai merkkijärjestelmiin. Tekijä-teos-traditiosta siirrytään tutkimaan ja huomioimaan tekstiä, diskurssia ja kulttuuria.⁵⁵

Kuusamo (1996) pohtii perinteisen ikonografian ja intertekstuaalisuuden suhdetta nimenomaan kuvan katsomisen näkökulmasta. Vertailevassa taiteentutkimuksesta tai lähteiden tutkimisesta poiketen Kuusamo (1996) selittää Kristevan korostavan tekstuaalisten merkityksen anonyymista liikettä. Se on poeettista toimintaa ja tulkintaprosessi, jossa teksti on vain lähtökohta tai eräs momentti ”intertekstuaalisessa tilassa”, se on ikään kuin loputon ja päistään auki. Intertekstuaalisuus on transpositiota eli tekstifragmentti siirtyy merkkijärjestelmästä, diskurssista, toiseen. Nykyisyyteen vaikuttava vaikutushistoriallinen horisontti antaa huomaamattomia (intertekstuaalisia) määreitä myös menneisyyden kuvastolle. Nämä tulkintahorisontit yhtyvät. Kuusamo (1996) antaisi intertekstuaalisuudelle tehtävän ikonograafisten tyyppien dynamiikassa. Intertekstuaalisuuden voisi siis määritellä ikonografian näkökulmasta merkityksiä risteyttäväksi liikkeeksi kuvahistoriassa. Intertekstuaalisuudessa mediumi- ja lajirajat voivat ylittyä, kun tekstuaalinen fragmentti siirtyy kuvasta toiseen. Juuri tämän vuoksi, sitä ei voi verrata komparatiiviseen aiheiden tutkimukseen.⁵⁶

⁵⁴ Makkonen 1991, 13–14.

⁵⁵ Makkonen 1991, 16.

⁵⁶ Kuusamo 1996, 102–116.

Anttonen (2006) soveltaa intertekstuaalisuutta väljänä teoreettisena viitekehyksenä väitöskirjassaan. Hän pyrkii lukemaan kuvia teksteinä ja koettaa ymmärtää, kuinka nämä tekstit keskustelevat keskenään ja millaisia uusia merkityksiä ne luovat. Intertekstuaalisella lähestymistavalla tarkoitetaan tulkintaa, jossa

-- ei sitouduta pelkästään suorien vaikutteiden ja taiteilijan osoitettavissa olevien intentioiden analysointiin, vaan lähtökohtana on vastaanottajan huomio taideteokseen liittyvistä muista teoksista tai teksteistä, jotka ovat ikään kuin läsnä tulkinnan kohteena olevassa teoksessa riippumatta siitä, onko tekijä tiedostanut tämän.⁵⁷

Tarkoitus ei siis ole tutkia ainoastaan visuaalisia (tai historiallisia) esikuvia tai pyrkiä rekonstruoimaan kausaalisia syy-seuraussuhteita, vaan tutkia sitä, miten teokset muodostavat yhdessä uusia merkityksiä. Intertekstuaalinen lähestymistapa ei tarkoita lähteistä riippumatonta tutkimuksen tekoa vaan enemmänkin ohjaa pohtimaan lähdeaineistoa ja sitä, millainen lähdeaineisto on relevantti juuri kyseisen tutkimuskysymyksen kannalta. Kuvaa voidaan pitää tietynlaisena tekstinä, jolla on semioottisia merkityksiä ja merkityssysteemejä ja joka on luonteeltaan diskursiivinen.⁵⁸

Olennaista on siis taideteosten tarkastelu suhteessa kirjalliseen vertailumateriaaliin ja näin ollen kirjallisen materiaalin ja kuvien intertekstuaalinen suhde. Tällainen lähestymistapa siirtää painopisteen enemmän vastaanottajan ja tulkitsijan suuntaan. Pyrkimys ymmärtää ja kartoittaa taiteilijan tarkoitusperiä saa näin haastajan, vaikkei konteksti- ja historiasidonnaisuus katseesta koskaan kokonaan poistukaan. Ei siis olla pelkästään kiinnostuneita taiteilijan esikuvista ja vaikuttumista. Muut teokset ja tekstit ovat tutkijaa lähellä ja läsnä, riippumatta siitä, onko taiteilija tiedostanut näitä. Tutkitaan siis, miten teokset ja tekstit muodostavat yhdessä uusia merkityksiä. Tällainen lähestymistapa laajentaa tutkimuksen lähdemateriaalin kenttää ja mahdollistaa uudenlaisia tulkintoja sekä kuvien historiassa että nykyisyydessä. Tämän myötä syntynyt diskursiivisempi ajattelutapa auttaa havaitsemaan merkityssysteemejä ja jäsentämään niitä tulkintaprosessissa. Intentionaalinen ja tekijälähtöinen tarkastelutapa on toki edelleen kiinnostavaa ja tärkeää, koska taiteilijan työskentelyn taustalla on aina tietty maailmankuva tai elämäntavot, joka on muotoutunut yhteiskunnallisista, uskonnollisista ja eettisistä kysymyksistä sekä sisältää hänen menneisyytensä ja tulevaisuutensa.⁵⁹

⁵⁷ Anttonen 2006, 17–18.

⁵⁸ Anttonen 2006, 17–18.

⁵⁹ Anttonen 2006, 17–19.

4 Ihmisen ja lapsen kuvaaminen maalaustaiteessa

Valjakan (2009) mukaan ihmisen kuva kiinnosti 1920- ja 1930-luvun suomalaisia taiteilijoita. Tuolloin maalattiin paljon omakuvia ja epävirallisia muoto- ja henkilökuvia ystävästä ja läheisistä. Myös virallisia edustusmuotokuvia tilattiin paljon. Valokuvaus yleistyi, mutta niiden kykyyn vangita ihmisen minuutta ei vielä täysin luotettu. Tuon ajan ihmistä voi kuvata useilla eri tavoilla. Toisaalta hän oli urbaani ja tulevaisuuteen uskova ihminen, toisaalta elämäään väsynyt dandy. Suomalaista alkuperäistä ihmistä lähdettiin usein etsimään Karjalan syrjäkyliin. Tyko Sallista pidetään yhtenä suomalaisen kansanihmisen maalaamisen mestareista. Myös kaupungistuminen näyttäytyy henkilökuvissa. Tietynlaisen ihmistyyppin, ammatin tai yhteiskunnan edustajan kuvaamisen esimerkkinä voidaan nähdä Yrjö Ollilan teos *Kelloseppä* (1921) (kuva 8). Teollistumisen ja muunlaisen liiketoiminnan kasvu kiihdytti myös edustusmuotokuvien tilaamista. Kuvilla haluttiin muistaa ja kunnioittaa liiketoimintaan ja koko yhteiskunnan kehittämiseen vaikuttaneita merkkihenkilöitä. Virallisiksi muotokuvamaalareiksi valittiin tuolloin useimmiten jo tunnettuja taiteilijoita, kuten Eero Järnefelt (1863–1937), Antti Favén (1882–1948) ja Wilho Sjöström (1873–1944). Pian maalauksia tilattiin, ei ainoastaan merkkihenkilöistä, vaan myös liiketiloista, tehtaista ja kartanoista. Esimerkkinä tällaisista teoksista Eero Järnefeltin *Läskelän tehdas* (1921) (kuva 9) ja *Läskelän ruukki* (1926).⁶¹

Useimmissa Lammen lapsiaiheisissa teoksissa lapsi tai lapset ikään kuin poseeraavat taiteilijalle. He ovat irtautuneet tavallisista arkiaskareistaan tai leikeistään eli ottaneet taukoa toiminnastaan, taidehistorioitsija Tutta Palinin termistöä käyttäen. Juuri tämä toiminnasta etääntyminen ja pysähtyneisyys on Palinin (2004) mukaan muotokuvaa määrittävä tekijä. Erotuksena henkilökuvalle, muotokuvassa korostuu tietty yksilöity henkilö tai henkilöryhmä, kun taas henkilökuvassa mallin erityisyys ei ole olennaista.⁶² Lammen lapsiaiheiset teokset ovat useimmiten henkilökuvia, jossa on nimeämätön, mutta toiminnasta kylläkin etääntynyt henkilö. Lampi maalasi myös selkeämmin muotokuviksi määriteltyjä teoksia, jotka on nimetty kuvattavan henkilön mukaan. Tässä tutkielmassa puhutaan Lammen lapsiaiheisista teoksista,

⁶⁰ Orr 2003, 24.

⁶¹ Valjakka 2009, 65–87.

⁶² Palin 2004, 15.

jotka määrittellään henkilö- ja muotokuvamaalauksen välimaastoon. Olennaista on katsoa lasta kuvassa ja sitä, kuinka hänet kuvataan.

4.1 Lapsuus eri aikoina

Lapsen nykyisen kaltainen rooli ja asema perheessä sekä yhteiskunnassa on historiallisesti katsottuna hyvin nuori. Lapsen tärkein rooli on kautta historian ollut perheen jatkuvuuden takaaminen ja vanhempien toimeentulossa sekä vanhuudessa auttaminen. Jo antiikissa puhuttiin lasten ja nuorten kasvatuksesta, mutta sillä käsitettiin jotain aivan muuta kuin nykyaikana. 1800-luvun alkupuolella alkoi kuitenkin muutos, jonka seurauksena lapsi perheen keskipisteenä on huipentunut nykyaikajattelussa. Lapsissa alettiin pikkuhiljaa nähdä itseisarvo, ainutkertaisuus ja persoonallinen yksilöllisyys sekä ennen kaikkea tulevaisuus. Tätä vahvisti lapsen kehityksestä saatu uusi tieto. Samalla yhteiskunta alkoi huomioda lapset uudella tavalla, ohjailla kasvatusta ja ottaa vastuuta nuorista kansalaisistaan.⁶³ Vuonna 1901 ruotsalainen pedagogi ja naisliikkeen kannattaja Ellen Key (1849–1926) julkaisi teoksen *Lapsen vuosisata*. Kasvatuksen päämäärä siirtyi edelleen perheen ja suvun jatkuvuuden varmistamisesta omasta elämästä vastuuta olevien yksilöiden muokkaamiseen. Ajatuksena oli tukea lapsen jättämistä rauhaan, tukea, auttaa ja johdatella lasta, ilman tungettelevaa aikuisen väliintuloa.⁶⁴ Juuri tämä lapsen rauhaan jättäminen kuvaa Lammen lapsiaiheisia henkilökuvia. Lammen lapsista saa vaikutelman, että heidän annetaan olla, vaikkakin mallina olo on saattanut olla tukalaa paikallaan istumista ja kömpelöäkin asentoa jakkaran reunalla. Lapsi itsessään on vakava, keskittynyt ja enemmänkin omissa ajatuksissaan kuin taiteilijan etukäteen määrittelemässä mielentilassa ja ilmeissä. Tämä on mahdollistanut lapsen kuvaamisen sellaisena, kuin aikuinen on lapsen halunnut nähdä. Taideasiantuntija Pekka Rönkkö (1954–2001) kuvaa 1900-luvun alun lapsikuvauksia jopa taiteilijan oman minän jatkeina.⁶⁵

4.2 Lapset kuvataiteessa

Suomalaisessa kuvataiteessa ja maalaustaiteessa yleisemminkin lapsien kuvaaminen nykyisessä mittakaavassa on muuttunut vuosisatojen kuluessa. Lapsia on esiintynyt erityisesti aatelisten ja ylhäisön muotokuvissa jo varsin pitkään, mutta niissä lapset on yleensä kuvattu miniatyyriaikuisina, aikuismaisine asentoineen ja vaatteineen. Vasta 1800-luvun puolivälissä

⁶³ Tiitola 2003, 18–20.

⁶⁴ Franck 2000, 84.

⁶⁵ Rönkkö 1988, 38.

lapsuuteen alettiin kiinnittää huomiota uudella tavalla, ja lapset saivat uudenlaista merkitystä myös taiteessa. Muiden muassa Sakari Topelius (1818–1898) nosti lapsuuden arvoonsa ja vaikutti lapsi-ihanteisiin Suomessa. Tämän myötä ulkomailta saadut tavat kuvata lasta alkoivat saada omia suomalaisia muotoja. Suomalainen ihannelapsi maalauksissa oli terve ja usein ulkoileva.⁶⁶

Ensimmäisiä yksittäisiä lapsiaiheisia kuvataiteellisia teoksia löytyy kuitenkin jo keskiajalta. Lapsi oli yleensä kuva Jeesus-lapsesta Neitsyt Marian sylissä tai Neitsyt Mariasta Pyhän Annan sylissä. Laajemmin katolisen kirkon raamatullisten kohtausten kuvastosta löytyy jonkin verran lapsia, mutta suomalaisissa kuvauksissa ei lapsen elämää ole käsitelty. Jo 1500-luvun alkupuolelta löytyy kirkkomaalaus Neitsyt Maria pelastamassa ihmiskuntaa. Tässä maailmaa on kuvattu lapsen muodossa, jonka Maria pelastaa hukkumiselta. 1600-luvun votiivitauluissa lapsia on puolestaan kuvattu polirukousasennossa. 1700-luvun muotokuvissa löytyy jo lapsiaiheita henkilökuvina, kuten esimerkiksi Isak Wacklinin (1720–1758) maalaus *Taiteilijan poika Isak Edvard Wackliin* (n. 1757) (kuva 10) tai Nils Schillmarkin (1745–1804) maalama henkilökuvana *Jacob August ja Pehr af Forsellesin muotokuva* (n. 1785) ja *Mansikkatyttö* (n. 1782).⁶⁷

1800-luvulle tultaessa ja erityisesti sen loppupuolella vahvistui myös lapsen kuvaamisessa yhä realistisempi kuvaustapa. Alettiin tuoda esiin näennäisen viattomuuden takana piilevä hyvinkin karu todellisuus. Alexander Lauréuksen (1783–1823) teos *Tupakanpolton oppitunti* (1806) kuvastaa hienosti rahvaan lapsuuden kahtiajakoisuutta. Aikuisen lämmin läsnäolo ja mukaan ottaminen sekoitettuna realistisesti ajateltuna hyvinkin aikuiselle tarkoitettuun toimintaan sekoittaa lapsen ja aikuisen rajan samaan tapaan kuin aikaisemmissa porvarispotreteissa ja 1800-luvun lopulla lisääntyneissä realistisissa rahvaan lapsen kuvauksissa.⁶⁸

Lapsuutta 1800-luvulla loivat uudelleen myös sen ajan psykologiset ja sosiaaliset uudistajat. Itävaltalaisen lääkäri Sigmund Freud (1856–1939) osallistui lapsuutta koskevaan keskusteluun, minkä myötä ajatus oman sisäisen minuuden paikasta historiallisten ajatusten ja fiktioiden ketjussa. Riikka Stewen ottaa esimerkiksi Eero Järnefeltin maalauksen *Leikkiviä lapsia* (1895) (kuva 11), jossa tyttö ja poika leikkivät alastomina nurmikolla koivujen juuressa. Kuvan

⁶⁶ Salin 2003, 4.

⁶⁷ Rönkkö 1988, 40.

⁶⁸ Rönkkö 1988, 40.

viattomuus ja leikkisyys saa kuitenkin 1800-luvulla yleisesti kuvatun paratiisin menetyksen kautta uudenlaisen merkityksen. Lapsen maailma muuttuu ja paratiisi unohtuu sen kautta.

Muita 1800-luvun kuvataiteilijoita, jotka kuvasivat maalauksissaan lapsia 1800-luvun alkupuolella, oli ruotsalainen, myöhemmin Suomeen muuttanut taiteilija J.E. Lindh (1793–1868), joka kuvasi maalauksissaan lähinnä aikansa suomalaista säätyläistöä. Hänellä oli taito kuvata kasvoja, vakavia ilmeitä ja surumielisyyttä – voisi sanoa kuvattavan persoonallisuutta – vaikka muutoin teoksia luonnehdittiin kovin kaavamaisiksi. Esimerkkinä Lindhin varhaisista lapsiaiheisista teoksista on *Alma Anna Maria Florin* n. 1852. Realismin vahvistuttua kuvataiteessa lapsien maalaaminen yleistyi ja myös ostajat alkoivat kiinnostua maalauksista, joissa esiintyi lapsia. Vihdoin 1880-luvun kuvataiteen kultakaudeksikin kutsuttuna ajanjaksona lapset oli jo hyväksytty maalausten aiheiksi maisemien ja muiden ihmiskuvauksien rinnalle. Näistä kuvissa voidaan nähdä ajan lapsi-ihanne, joka oli vaatimaton mutta sinnikäs kansan lapsi. Hiukan myöhemmin naturalistisemmän kuvaustyylin yleistyttyä kuvataiteeseen tuli mukaan uudenlaisia aiheita, kuten huutolais- ja orpolapsia, paimenia, kerjäläisiä ja muita vähäosaisia. Adolf von Beckerin (1831–1909) teos *Lapset* (1869) (kuva 12) kuvaa realistisesti kahta lasta arkipäiväisessä tilanteessa kotonaan. Teoksen nuorempi tyttö seisoo nukke kädessään katsomassa, kun poika istuu ja vuolee puuta. Tämän teoksen voin nähdä – ehkä taiteilijan tietämättä – antamassa sukupuoliroolimalleille suuntaa.⁶⁹ Muita tunnettuja suomalaisia lapsikuvia kuvataiteessa on Gallen-Kallelan *Poika ja varis* (1884), Järnefeltin *Kaski* (1893) sekä Edelfeltin *Lapsen ruumissaatto* (n. 1879).⁷⁰

Lapsen kuvaamisen nähtiin soveltuvan erityisen hyvin naiselle. Ajateltiin, että nainen pystyi parhaiten eläytymään lapsen tunnemaailmaan. Monien 1800-luvun lopun naistaiteilijoiden keskeisiä aihepiirejä olivatkin lapset. Maria Wiik (1853–1928), Helene Schjerfbeck (1862–1946), Amelie Lundahl (1850–1914) ja Elin Danielson-Gambogi (1861–1919) ovat maallaneet useita lapsiaiheisia teoksia. Salinin (2003) mukaan monet taiteilijat kokivat lasten kanssa työskentelemisen helpompana kuin vaikkapa aikuisten maalaamisen, koska lapseen on ollut luontevampaa luoda välitön yhteys. Lapsista maalattiinkin myös muotokuviksi luokiteltavia teoksia esimerkiksi Pekka Halosen (1865–1933), Vilho Lammen ja myöhemmin Tapani Raittilan (1921–2018) toimesta. Taiteilijoilla oli parhaimmillaan mahdollisuus kuvata lapsuuden herkkää ja haurastakin puolta. Teemoina vuosisadan vaihteen lapsia esittävässä maalauksissa oli lapset leikkimässä, syömässä, työskentelemässä, lukemassa, piirtämässä,

⁶⁹ Rönkkö 1988, 46–55.

⁷⁰ Salin 2003, 4.

urheilemassa tai nukkumassa. Lapsi nukkumassa onkin ollut madonna-aiheesta alkaen yksi taiteen suosittuja teemoja.⁷¹

Tultaessa 1920-luvulle nousi esiin uudenlainen lapsi-ihanne maalaustaiteessa. Lapsi kuvattiin usein ulkoelämässä, uimassa, onkimassa tai muissa kesäleikeissä tai hiihtämässä. Taustalla vaikutti uusi vitalistinen tervettä elämää korostava filosofia. Tämä maanläheinen lapsi-ihanne säilyi vielä 1930–1940-luvuille saakka etenkin Martta Wendelinin (1893–1986) ja Rudolf Koivun (1890–1946) ansiosta.⁷² Lampi sijoittaa teoksiinsa toiminnallisuuden hyvin hienovaraisesti. Hänen lapsensa ei edusta perinteistä 1920-luvun aktiivista lasta leikkimässä ulkona tai leikkimässä muutoinkaan. Hänen lapsensa istuvat yllättävän passiivisina teoksissa, mukanaan enintään joku tekemiseen viittaava esine, kuten kirja tai lemmikkieläin.

Symbolismin myötä erityisesti pienet pojat nähtiin usein symbolisoivan jotain asiaa tai ilmiötä. Esimerkiksi Hugo Simbergin (1873–1917) maalaukset köynnöstä kantavista pojista Tampereen tuomiokirkossa (1904–1906) tai Magnus Enckellin (1870–1925) lukuisat poika-aiheiset maalaukset kuten *Poika ja pääkallo* (1893) voidaan nähdä paljon laajemmin kuin vain realistisena kuvana pojasta.⁷³

Vuonna 1920 perustettiin Kenraali Mannerheimin Lastensuojeluliitto, jonka hallituksen varapuheenjohtaja lääkäri Arvo Ylpö (1887–1992) oli yhteyksiä taiteilijoihin. Tämän kautta saatiin taiteilijoita tukemaan vastikään perustettua liittoa ja piirtämään sille kuvia. Valistustoiminta kuului alusta alkaen liiton toimintaan ja juuri taiteilijoiden kautta saatiin tarvittavaa näkyvyyttä. Arvo Ylppö kuvasi lasten oloja liiton perustamisen aikoihin vielä surkeaksi ja taiteilijoiden ihanteellisilla kuvilla haluttiin näyttää, mihin hyvä lastenhoito voisi johtaa.⁷⁴

Muita merkittäviä lapsen kuvaajia 1900-luvun alun maalaustaiteessa olivat muiden muassa Verner Thomé (1878–1953), jonka *Hiekkarannalla leikkiviä poikia* (1903) ja *Kylpeviä poikia* (1919) (kuva 13), ovat impressionismin vaikutteista raikkaita ja pastellinsävyisiä, sisältäen muunnelmia edellisten vuosikymmenten symbolismista. Ekspressiiviset vaikutteet 1910-luvulla toivat myös kuvataiteen lapsi- ja ihmiskuvaukseen uudenlaisen otteen. William Lönnbergin (1887–1949) *Lettipäinen tyttö* (1914), Juho Mäkelän (1885–1943) *Seppeläinen tyttö* (1913), Tyko Sallisen *Kinkerit* (1919), Eero Nelimarkan (1891–1977) *Pohjalainen tyttö*

⁷¹ Salin 2003, 10–11.

⁷² Salin 2003, 10–11.

⁷³ Rönkkö 1988, 88–98.

⁷⁴ Rönkkö 1988, 118.

(1917) ja Marcus Collinin *Sairas poika* (1923) (kuva 14) kuvaavat lasta sanattoman ja ilmeettömän ilmeikkäästi. Näennäinen vakavuus ja kuvattavan rauhallinen asento korostavat tunteen voimakkuutta.⁷⁵ Maalausten teemat ja nimet ovat hyvin tuttuja myös Lammen tuotannosta samalta aikakaudelta. Sallisen tyttöaiheisista maalauksista esimerkiksi *Otsatukkainen tyttö* (1914) -teoksesta voi nähdä vielä 1890-luvun symbolismin vaikutuksen, mutta taiteilijan kuvaama ihmistyyppi on nimetön ja astetta vähemmän hienostunut. Myös lähestymistapa on suurempi. Se ilmentää nuoren tytön persoonallisuuden ymmärtämistä ja sen kunnioitusta.⁷⁶ Tämä sama suora ja pinnan taakse näkevä tapa lähestyä mallin kuvausta näkyy myös Lammen teoksissa.

Ensimmäisen maailmansodan jälkeinen lapsen kuva maalaustaiteessa kuvasti modernistisia pyrkimyksiä, mikä ilmeni kansallisideologisen aikakauden myötä monenlaisena taiteena. Toisaalta Juho Mäkelän freskoon tallentama Suomi-maiseman koivu ja tyttö edustanevat 1930-luvun puhdashenkisyyden pyrkimyksiä. Yrjö Ollilan *Poika* (1926) puolestaan on toisenlainen, rohkea, ronski ja jopa hiukan ylimielinen kuva lapsesta. Ollila asui Ranskassa vuosina 1920–1927, jolloin hänen tyyliinsä muuttui kiinteämmäksi, karummaksi ja tummemmaksi edustaen näin ajan uusasiallisia suuntauksia. Rönkkö (1988) kuvaa Lammen lapsiaiheisia maalauksia voimakasotteisiksi teoksiksi, joissa hän on kehittänyt omaa persoonallista tyyliä irti aikaisemman kauden esikuvista, kuten Cawén ja Collin.⁷⁷

5 Vilho Lampi taiteilijana

5.1 Lampi ja hänen lapsiaiheiset teoksensa

Kirjallisuudessa kuvataan, että Lampi sai paremmin yhteyden lapsiin kuin aikuisiin, jolloin yhteistyö lasten kanssa olisi ollut hänelle luontevampaa.⁷⁸ Lammen veljenpoika, kuvataiteilija Matti Lampi (s. 1947) esittää syyksi lapsiaiheiden painotukseen henkilömaalauksissa sen, että lapset olivat aitoja ja rentoja malleja. Taiteilija ei kaivannut pönöttäviä ja jännittyneitä aikuisia malleikseen. Toki maatilalla ei aikuisilla olisi juuri ollutkaan ylimääräistä aikaa istua mallina kuvataiteilijalle.⁷⁹ Lammelle mallina istunut veljentyttö Liisa Anttila (os. Lampi) muistelee myöhemmin, ”Lapset olivat hänelle kaikki kaikessa ja hän myös osasi ajatella asioita lasten näkökulmasta”. Oli tunnettua, että mallina olleet lapset saivat palkkioksi Lammen

⁷⁵ Rönkkö 1988, 100–105.

⁷⁶ Linder 2005, 166.

⁷⁷ Rönkkö 1988, 118, 127.

⁷⁸ Aalto 1967, 43.

⁷⁹ Kuvataiteilija Matti Lammen suullinen tiedonanto tekijälle 3.3.2020.

kirkonkylältä meijerimatallaan hankkimia karamelleja. Taiteilijan tiedetään myös tuoneen tuliaisina Pariisista nukun sukulaislapselleen.⁸⁰

Omana aihepiirinään Lammen tuotannossa on hänen maalauksensa lapsista. Hän maalasi sukulais- ja naapuruston lapsia läpi koko uransa, mutta erityisen paljon vuosina 1932–1935. Tyylillisesti lapsikuvat noudattivat samoja muoto- ja väripiirteitä kuin muutkin hänen maalauksensa kunakin aikakautena. Mielenkiintoista on kuitenkin se, että varsin uhmakkaasti esiintynyt ”puukkojunkkari” maalasi suuren määrän rauhallisia, pohdiskelevia ja sisäänpäin kääntyneitä teoksia lapsista. Tuotannon loppukauden lapsikuvat saivat jopa surrealistisia piirteitä tietynlaisina lapsi-aikuisina ja vääristyneinä mittasuhteina.

Syynä Lammen lapsiaiheisten maalausten runsauteen mainitaan usein hyvinkin käytännönläheiset syyt kuten se, että lapsia oli maatiloilla runsaasti ja heidät sai suostuteltua malleiksi helposti. Lapset myös suhtautuivat luontevammin taiteilijan työhön eivätkä kokeneet tarvetta muuttaa jotain itsessään teoksia varten.⁸¹ Lapsen ainakin näennäinen viattomuus myös mahdollisti taiteilijalle sisällöllisten teemojen hienovaraisen lisäämisen, ikään kuin malli olisi puhdas taulu, jonka aito kuvaaminen olisi taiteilijan tehtävä. Lammen loppukauden teoksissa lapset ovat usein lapsuuden ja aikuisuuden välitilassa ja näin antavat lisätilaa syvempien ja tarkempien tunnetilojen ja tarinoiden kuvalliseen kertomiseen.

Kuvataiteilija Matti Lammen mukaan Lammen on tunnustettu tehneen noin 650 maalausta, piirustusta ja akvarellia⁸². Tähän tutkielmaan kerätyn aineiston mukaan lapsiaiheisia näistä on noin 100, mukaan lukien *Äidin haudalla* -teoksen kolme versiota.⁸³ Kuvatuista lapsista 30 % oli tyttöjä, 40 % poikia, loppuissa on kuvattu molempia sukupuolia tai kuvan puutteen vuoksi ei teosta voi varmuudella luokitella. Varhaisemmassa tuotannossa poikia on kuvattu hiukan enemmän ja lopputuotannossa puolestaan tyttöjä. Lapsista 70 % oli kuvattu yksin ja loppuissa oli vähintään kaksi lasta. Ylätason sisällöllisessä analyysissä käy ilmi, että 30 %:ssa teoksia lapsi on kuvattu yksin, ilman fyysistä objektia tai ilman tekoon viittaava nimeä. Sen sijaan 40 %:ssa teoksista lapsella tai lapsilla on mukana kuvassa objekti, kuten kirja tai eläin, tai teoksen

⁸⁰ Marjaleena Blåfield, Maalaus *Äidin haudalla* kertoo tositarinan. *Kaleva* 27.3.2003.

⁸¹ Kuvataiteilija Matti Lammen suullinen tiedonanto tekijälle 25.8.2020.

⁸² Kuvataiteilija Matti Lammen suullinen tiedonanto tekijälle 25.8.2020.

⁸³ Tämän tutkielman luettelointia varten kerättiin erilliseen Excel-tiedostoon kaikki eri lähteistä löydetty Lammen lapsiaiheiset maalaukset. Ensimmäisen tason arvio aiheesta on tehty taulun nimen mukaan, sillä Lampi (tai näytteilleasettaja) nimesi teoksensa yksinkertaisesti kuvailevilla nimillä. Jos maalauksesta on löytynyt kuva, se on lisätty tiedostoon. Maalaukset on järjestetty valmistumisvuoden mukaan aikajärjestykseen, jonka avulla voi helposti nähdä Lammen maalaustavan muutoksen ja kehittymisen.

nimi kuvaa tiettyä tapahtumaa, kuten perunan kuorimista tai suremista. Lopuista teoksia tämä ei käy ilmi, joko kuvan puutteen tai kuvan epäselvän nimeämisen vuoksi.

Teosten sisältö näyttää kuvaavaan tavallista arkea maalaistalon ympäristössä. Lähes kaikki teokset kuvataan sisällä ja ne ovat muotokuvatyyppejä henkilökuvia, jossa kuvattava lapsi on teoksessa sekä sisällöllisesti että muodollisesti pääosassa. Poikkeuksen tästä tekee *Tyttö sohvalla* -teos (1930) (kuva 16), jossa kuvataan pikemminkin maalaistalon interiööriä. Sohvilla istuva tyttö on sivuosassa, auringon säteiden luoman voimakkaan valon paistaessa keskelle huonetta. Ainoastaan *Tahkoaja*-teoksessa ollaan oletettavasti ulkona, ja tässäkin lapsi on sijoitettu katsojaksi aikuisen toimittaessa tahkoamista. Keskeisiä muita objekteja Lammen lapsiaiheisissa teoksissa ovat hattu, kirja, räsynukke, kissa ja kukka. Usein kuva on siis puhdas muotokuva, jossa nähdään vain lapsi tai korkeintaan huonekalujen tai kodintekstiilien osia. Tekemisistä kuvataan hymyä, surua, lukemista, nukkumista, perunan kuorimista ja tahkoamista. Poikkeuksena tekemiseen viittaavissa teoksissa on vuoden 1933 *Lapsifantasia* (Tyttö jään reunalla) (kuva 17), jossa tyttö istuu jään reunalla sisävaatteissa (talvisaappaita lukuun ottamatta) veden avautuessa kuvan oikeassa reunassa, selkä katsojaan päin katsoen nousevaa/laskevaa aurinkoa.

Vilho Lampi -museon arkisto jaottelee Lammen teokset kolmeen kauteen: varhaiskausi (1922–1928), sankarikausi (1929–1930) ja loppukausi (1931–1936). Varhais- ja sankarikauden kanssa limittäin voidaan nimetä myös tietynlainen välikausi, jolloin Lammelta synty erityisesti akvarelleja. Lapsiaiheisia kuvia on syntynyt eniten varhais- ja loppukaudella. Sankarikaudelta löytyi vain kaksi lapsiaiheista teosta, edellä mainittu *Tyttö sohvalla* (1930) ja *Kraatarin Antti* (1929) (kuva 18), joka kuvaa Lammen talossa asunutta poikaa.⁸⁴ Tämän kauden teosten sisältöä kuvaa parhaiten voimakkaan heroiset omakuvat ja miesjoukot. Juuri sankarikauden aikakautena toimi erityisesti Pohjanmaalla vaikuttanut Lapuan liike ja pian sen jälkeen 1932 perustettu Isänmaallinen kansanliike (IKL), joiden toimintaan Lammen tiedetään ainakin alkuaikoina osallistuneen. Tämän perusteella on syytä olettaa, että ulkoisilla tapahtumilla on ollut vaikutus Lammen maalaustapaan ja teosten sisältöön. Lapsiaiheisissa teoksissa maailmalla vaikuttaneet suuret liikehdinnät eivät suoraan näy, mutta lähipiirin tai taiteilijan itsensä sisäiset liikehdinnät varmasti sitäkin enemmän.

Lammelle tärkeänä maalauksissa heijastuvana tapahtumana oli hänen kahden kuukauden pituinen matkansa Pariisiin keväällä 1931. Jo Pariisissa syntyneet teokset rauhoittuvat

⁸⁴ Kuvataiteilija Matti Lammen suullinen tiedonanto tekijälle 25.8.2020.

näennäisesti yhtenäisten maalipintojen kasvaessa, viivan tarkentuessa ja värien selkeytymisen vuoksi. Sisällöllisesti teoksiin tuli uudenlaista rauhattomuutta ja tunnetta, joka ei välity vielä varhaiskauden teoksissa. Tämä heijastuu sekä omakuva- ja maisemamaalauksissa että lapsiaiheisissa teoksissa. Näyttäisi siltä, että teoksiin tulee uudenlaista syvyyttä ja itsetutkiskelua, joka heijastuu erityisesti vuosien 1932–1936 valmistuneissa tyttöjä kuvaavissa teoksissa.

5.2 Lammen lapsiaiheiset teokset näyttelyarvioissa vuosina 1922–1935

Sanomalehtiin kirjoittavilla kriitikoilla oli merkittävä vaikutus taiteilijoiden menestymiseen. Taidekaupan merkityksen vähentymisen myötä tämä vain korostui. Merkittävimpinä taidekriitikoina pidettiin Uuden Suomen Onni Okkosta (1886–1962), Helsingin Sanomien Edvard Richteria (1880–1956) sekä Ludwig Wennervirtaa (1882–1959). Okkonen, joka toimi myös taidehistorian professorina, oli varovaisen konservatiivinen ja ihaili kansallisromanttista taidetta. Hänen mielipiteensä siirtyi yhä vahvemmin kannattamaan kansallista eristäytymistä. Hän pyrki ohjaamaan suomalaista taidetta perinteisempään suuntaan, klassismiin ja kotimaiseen luontoon. Taidehistorian dosentti Wennervirta oli 1930-luvulla selkeämmin oikeistolaisesti suuntautunut ja toimikin arvostelijana Lapuan liikkeen ja myöhemmin IKL:n päälehdissä. Hän pyrki pitämään ideologisia seikkoja sekä kielitaisteluun liittyviä asioita esillä. Myös vapaamielisempänä pidetty Helsingin Sanomat joutui edustamaan vanhoillisempaa linjaa, sillä sen taidekriitikko Edvard Richter ei ymmärtänyt uusia suuntauksia eikä pystynyt uudistumaan niiden myötä.⁸⁵ Ruotsinkielisiä arvostelijoita Sigrid Schaumania (1877–1979) ja Signe Tanderfeltiä (1879–1943) pidettiin uudenlaiseen modernimpaan taiteeseen huomattavasti suopeammin suhtautuvina.⁸⁶

Lampi osallistui Suomen taiteilijain näyttelyihin heti opiskeluaikojensa alusta. Vuonna 1922 pidetyssä 32. näyttelyssä häneltä esillä kolme teosta, joista yksi lapsiaiheinen maalaus ”Poika”. Tästä näyttelystä ei löytynyt yhtään näyttelyarvostelua Kansallisgallerian artikkelikokoelmista. Seuraavan vuoden 33. näyttelystä, johon Lampi osallistui viidellä teoksellaan, mm. Uuden Suomen taidekriitikko J.L. huomioi, että uusi maalauksellinen suunta on voimakkaimmin edustettuna, vaikkakin varsin säyseänä ja tasasuhtaisena. Hän niputtaa Lammen sisä- ja maisemamaalaukset hollantilaiseen ja van gogh -maisuuteen⁸⁷ ilman erikoista kutsumusta.⁸⁸

⁸⁵ Reitala 1990, 226.

⁸⁶ Reitala 1990, 234.

⁸⁷ Sanomalehtiartikkeleissa käytettyjen käsitteiden kielioppiasu on pidetty sellaisenaan.

⁸⁸ J.L., Taidenäyttelyt. Syysnäyttely. *Uusi Suomi* 24.10.1923.

Lapsiaiheisia teoksia ei tuossa näyttelyssä ollut. Vuoden 1924 syysnäyttelyssä ei ollut lainkaan Lammen töitä ja seuraavanakin vuonna ainoastaan yksi ”Poika”-nimen teos. 1926 vuosinäyttelyssä Lampi oli edustettuna kuudella kuvalla, joista yksi oli lapsiaiheinen eli ”Pojan pää”. Näistä ei arvioita tehty lehdistöön. Seuraavana vuonna ei näyttelyä pidetty, mutta vuoden 1928 näyttely puolestaan pidettiin juuri avatussa Taidehallissa. Täällä Lammelta oli mukana kaksi maalausta, joita ainakaan Helsingin Sanomien E. R-r ei juurikaan arvostanut. Hänen mielestään Lammen teokset olivat jonkunlaisia Van Gogh tyylin yritelmiä⁸⁹. Aamulehden kirjoittaja näki puolestaan, että Lammen ”van Gogh’in merkeissä tapahtuvat sitkeät muotopyrkimykset tuottavan tulosta”.⁹⁰ Hufvudstadsbladetiin näyttelyarvostelun kirjoittanut Åke Lauren (1879–1951) ei myöskään ole vakuuttunut siitä, että Lampi tietää täysin mitä itse haluaa ja odottaakin mielenkiinnolla mitä tulevan pitää.⁹¹ Lapsiaiheisista maalauksista ei arvioita annettu.

Vaikka näyttelyarviot eivät Lammen osalta olleet kovinkaan mairittelevat, sai hän samana vuonna Beckerin rahastosta 1000 markan stipendin. Myös Taidehallin omassa avajaisnäyttelyssä Lammelta oli esillä kaksi maisemamaalausta. Vuonna 1929 ei vuosinäyttelyä pidetty, mutta vuoden 1930 näyttelyssä Lampi olikin hyvin esillä suurikokoisilla herooisen kauden teoksillaan. Uuden Suomen toimittaja kuvaakin Lammen maalausten vaikuttavan voimakkaasti koko näyttelyyn. Hänelle oli varattu kokonainen seinä ja teoksia kuvataan maalatun ”uuteen tapaan”.⁹² Vuonna 1931 pidetyssä vuosinäyttelyssä Lammelta ei ollut esillä yhtäkään teosta ja seuraavan vuoden 40. vuosinäyttelyssäkin vain yksi asetelma ”Valkoinen tuoli”. Vuoden 1933 41. vuosinäyttelyssä oli esillä kolme lapsiaiheista maalausta *Äidin haudalla* (myöhemmin kadonnut teoksen ensimmäinen versio), *Istuva poika* ja *Tytön pää*. Uuden Suomen O. O-n huomioi Lammen teokset arvelemalla, että ”taitelija on aiheistaan päätellen paremmalla tiellä, mutta toivoi hänen vapautuvan tekotavassaan omaksumastaan vieraasta tyylistä”⁹³. Jälleen taidekriitikot moittivat Lampea vieraista tai muilta omituista tyyleistä. Ainoastaan lapsiaiheisten maalausten tuominen näyttelyyn herätti huomion jostain mahdollisesti uudesta. Lampi itse vastaa Kalevan 9.4.1933 haastattelussa vieraiden vaikutusten ja erityisesti hänen 1931 Pariisin matkan aikana saatujen esikuvien merkityksestä: ”Ei mitään esikuvia.” Hän jatkaa arvostelemalla Louwren⁹⁴ museota liian

⁸⁹ E. R-r, Suomen taiteilijain syysnäyttely. *Helsingin Sanomat* 21.10.1928.

⁹⁰ Taiteilijain syysnäyttely. *Aamulehti* 30.10.1928.

⁹¹ Åke Lauren, Höstutställningen. *Hufvudstadsbladet* 28.10.1928.

⁹² ”Jury” on ollut ankara. *Uusi Suomi*, 27.2.1930.

⁹³ O. O-n, Taiteilijain XLI vuosinäyttely. *Uusi Suomi* 2.4.1933,

⁹⁴ Erisnimien kirjoitusasu otettu suoraan artikkelista.

suureksi ja taideteoksia huonosti järjestetyiksi. Ranskan uusimman taiteen teilaajat hän torjuu jyrkästi, vaikkakin ”diluntantit ja taiteen juutalaiset pyrkivät heilumaan pinnalla – josta syystä – asioihin pintapuolisesti perehtyneet saavat Ranskan nuorimmasta taiteesta aivan nurjan käsityksen”. Hän myös mainitsee ”maalari-ilmion” täyskäännöksen kubismista surrealismiin mielenkiintoisena esimerkkinä Ranskan taideilmiöistä.⁹⁵

Lammen teoksia oli vielä nähtävillä Suomen taiteilijoiden 42.–45. (44. lukuun ottamatta) vuosinäyttelyissä. 42. näyttelyssä lapsiaiheisia teoksia oli kaksi: *Poika* ja *Taimi* sekä 45. näyttelyssä, Lammen jo menehdyttyä, kaksi: *Pohjalainen tyttö* ja *Antti Isontuvan poika*. Hufvudstadsbladetin nimimerkillä S. T-lt kirjoittava taidekriitikko arvioi, että Lammen kokoelma oli miellyttävimmästä päästä. Hänen mukaansa Lammen väkivaltaisen ekspressionistiset teokset toimivat myös tämän uuden tyylin kanssa. S. T-lt jatkaa, että teokset paljastavat taiteilijalla olevan luonnetta ja siksi kykenee valitsemaan tyyliinsä. Kaikkein yllättävintä oli kirjoittajan mukaan Lammen taito piirtäjänä, mikä näkyy sekä hänen maisematöissään että tunnusomaisissa lapsimuotokuvissa (de karakteristika barnporträtten).⁹⁶ Uuden Suomen O. O-n kehotti Lampea ”presiseeraamaan piirustustaitoaan ja selventämään väritystään”⁹⁷. Vuonna 1935 pidetyssä 43. vuosinäyttelyssä O. O-n mainitsee Lammesta ainoastaan, että hänen ”näyttää olevan vaikeaa löytää lopullista itseään”.⁹⁸ Helsingin Sanomat kirjoitti, että Lampi on alkanut valitettavasti noudattaa enemmän kaavamaista värimaneeria kuin luonnon heissä herättämää tunnelmaa.⁹⁹ Yksi harvoista suorista viittauksista Lammen lapsiaiheisiin maalauksiin on Antero Rinteen Suomen Sosiaalidemokraatti -lehteen kirjoittamassa arvostelussa, Suomen Taideakatemian näyttelyn yhteydessä 1935. Tässäkään ei puututtu itse maalauksen sisältöön tai tarkempiin muotoseikkoihin. Rinne ainoastaan mainitsee teoksen *Lapsiantasia* (*Lapsi jään reunalla*) olevan näyttelyn ainoita naivistisia töitä.¹⁰⁰

Lammen menestyksestä 1920–1930-luvun näyttelyissä ei saa edellä mainittujen taidearvioiden perusteella kovinkaan mairittelevaa tai ainakaan kovin suurta huomiota saaneen taiteilijan kuvaa. Myös lapsiaiheisten maalausten arvio jäi vajaaksi, koska niitä ei varsinaisesti juurikaan mainittu tai arvioitu erikseen mainitsemalla. Kuitenkin, jos katsoo laajemmin arvioita ja ylipäättään näyttelyyn hyväksymistä, voidaan todeta, että jo pelkästään maininta näyttelyarvioissa tai hyväksyminen vuosinäyttelyihin kertoo suomalaisen kuvataiteen piiriin

⁹⁵ Maalarin pakinoilla. *Kaleva* 9.4.1933.

⁹⁶ S. T-lt, Finska konstnärernas utställningen. *Hufvudstadsbladet* 10.3.1934.

⁹⁷ O. O-n, Taiteilijaseuran vuosinäyttely. *Uusi Suomi* 15.3.1934.

⁹⁸ O. O-n, Taiteilijain XLIII vuosinäyttely. *Uusi Suomi* 24.3.1935.

⁹⁹ E. R-r, Suomen taiteilijain 43. vuosinäyttely. *Helsingin Sanomat* 7.4.1935.

¹⁰⁰ Antero Rinne, Suomen Taideakatemian näyttely Taidehallissa. *Suomen Sosiaalidemokraatti* 10.11.1935

hyväksytyksi tulemisesta. Lampi menestyi taidekilpailuissa, sai stipendejä ja palkintoja. Esimerkiksi dukaattikilpailun palkinto 1000 mk 18.10.1933¹⁰¹ ja valtion taidekilpailun viides palkinto 3000 mk¹⁰², joten myös virallinen taide-eliitti oli hyväksynyt hänet joukkoonsa.

Vaikka lapsiaiheisia maalauksia oli esillä myös edellä mainituissa näyttelyissä, niihin ei siis juurikaan kiinnitetty huomiota. Vasta Lammen kuoleman jälkeen järjestetyissä muistonäyttelyissä alkoivat lapsiaiheiset teokset saada taidekriitikoilta erityismainintoja. Varmasti näissä myöhemmissä näyttelyissä lapsiaiheisia maalauksia oli enemmän esillä kuin esimerkiksi Suomen taiteilijain vuosinäyttelyissä, mutta on vaikeaa uskoa, että vain teosten pienempi määrä selittäisi niiden aikaisemman huomiotta jättämisen. Näyttää siltä, että Lampeen alettiin suhtautua taiteilijana eri tavalla vasta hänen itsemurhansa jälkeen. Haluttiin etsiä selityksiä hänen persoonaansa ja taiteilijaidentiteettiinsä juuri hänen maalaamiensa henkilökuvien kautta.

5.3 Lammen lapsiaiheisten teosten näyttelyarviot vuodesta 1936 eteenpäin

Pian Lammen kuoleman jälkeen järjestettiin 6.–13.12.1936 Oulun Seurahuoneella Vilho Lampi muistonäyttely. Näyttelyssä oli esillä 64 maalausta sekä piirustuksia ja akvarelleja. Maalauksista 12 oli lapsiaiheisia.¹⁰³ Oulun alueella ilmestyvä *Kaiku*-lehti kirjoittaa muistokirjoitustyyliä arvion näyttelystä. Arviossa kirjoittaja kuvaa, kuinka näyttelyn teoksista voi päiväkirjan tavoin lukea Lammen järkyttävästä kamppailusta tyydyttävän taiteellisen ilmaisukeinon löytämiseksi sisäiselle näkemykselleen – ja kuinka hän suoriutui voittajana vaikeuksista, jotka hänestä itsestään tuntuivat ehkä ylitsepääsemättömiltä. Kirjoittaja myös kiinnittää huomionsa siihen, kuinka Lammen Ranskan-matkaa seuranneen tuotannon aiheet olivat etupäässä henkilö- ja interiöörikuvia. Hän kuvailee, kuinka näille teoksille on ominaista väripintojen tasaisuus ja puhtaus sekä huolellinen sommittelu. Henkilökuvissa ei hänen mukaansa tavoiteltu ilmeen kuvausta, vaikka siitä huolimatta ne näyttävät ilmeikkäiltä, ikään kuin hehkuisivat sisäistä elämää. Kriitikon mukaan *Istuva poika* ja *Reino* kertovat oman elämän tarinansa ja *Tytön pää* on verrattavissa Gallen-Kallelan vaikuttavimpiin luonnekuviin.¹⁰⁴

Vuonna 1936 pidetyn muistonäyttelyn jälkeen Lammen työt jäivät unohduksiin lähes kahdeksi vuosikymmeneksi. Vuonna 1953 Oulun taidepäivien yhteydessä pidetyn Juho Mäkelän ja

¹⁰¹ Taideakatemian tukaattikilpailu ratkaistu. *Uusi Suomi* US 18.10.1933.

¹⁰² Valtion taidekilpailu. *Helsingin Sanomat* 24.3.1934.

¹⁰³ Vilho Lampi muistonäyttelyn näyttelyluettelo 1936

¹⁰⁴ A-ta, Vilho Lammen muistonäyttely. *Kaiku* 9.12.1936.

Vilho Lammen yhteisen muistonäyttelyn kuvattiin paljastavan ”tuskaisen kiihkeästi etsivän, levottoman ja myötäsyttyisesti nerokkaan siveltimenkäyttäjän”. Lampea kuvataan artikkelissa omia teitään kulkeneeksi taiteilijaksi, joka kutsumukselleen uskollisena ”etäällä tavanomaisuudesta” kohtaa ”myrskyisät sielulliset vaiheet ja traagillisen lopun”. Lapsiaiheisista maalauksista mainitaan *Pohjalainen tyttö* erinomaisena työnä, mutta *Sinisen tytön* kuvattiin lumoavan herkkyydellään.¹⁰⁵ E.J.V. (1898–1955) puolestaan nostaa esiin *Nukkuvan tytön* (kuva 19) *Uudessa Suomessa* ja viittaa Lammen henkilökuviin, joissa on jotain ”sairaalloisen pelottavaakin tai sitten outoja simberiläisiä fantasioita kuten *Tyttö jään reunalla*”.¹⁰⁶

Vasta vuonna 1957 Lammen tuotanto sai kuolemansa jälkeen Suomen mittakaavassa laajempaa huomiota Helsingissä vuonna 1957 Otto Mäkilän teosten kanssa yhdessä pidetyssä muistonäyttelyssä. Näyttelyssä Lammelta oli esillä 54 teosta, joista 13 oli lapsiaiheisia.¹⁰⁷ Uuden Suomen taidekriitikko E.J.V. kuvaili Lampea ”merkilliseksi taiteilijaksi”, joka oli ”naivisti luontonsa pakosta ja psykologisen tai hermostollisen erikoislaatunsa takia”. Hän myös kirjoittaa ”muutamien teosten taikapiiristä, josta ei pääse irti”. Hänen mukaansa Lammen sairaus ilmenee selvimmin hänen henkilökuviissaan, joissa ”muodon eheys on horjumaton”.¹⁰⁸ Helsingin Sanomien näyttelykriitikko kirjoittaa myös taiteilijan ”hermoston ylijännittyneisyydestä”, mikä näkyy Lammen Pariisin matkan jälkeen tehdyistä henkilökuvista. Maalauksessa ”Riisitautinen poika” Saarikivi näkee syvän inhimillisen järkytyksen, joka ”tarttuu katsojaan aivan riipaisevan tunnettavana”. ”Persoonallisesti paljastavampaa taidetta saa Suomesta hakea!”, hän huudahtaa lopuksi.¹⁰⁹ Mauri Favén kirjoittaa *Kansan Uutisiin* muistonäyttelyyn koottujen henkilökuviensa osoittavan, kuinka Lampi suhtautui kuvattavaansa naivin hartaasti ja alankomaisten mestarien tapaisella huolella. Hän lopettaa kirjoituksensa todeten, että ”hän (Lampi) saa varmaankin paikkansa Suomen taiteen historiassa yhtenä sen merkillisimpänä taiteilijahahmona”.¹¹⁰ Helsingistä Mäkilän näyttely siirtyi hänen kotikaupunkiinsa Turkuun ja Lammen näyttely Vaasaan. R. Metsänheimo arvioi näyttelyn Kalevassa 2.2.1957. Lapsiaiheisista kuvista hän nostaa esille *Riisitautisen pojan* sekä muut

¹⁰⁵ A-Klo, Mestarien elämäntyö. *Pohjolan Työ* 12.4.1953.

¹⁰⁶ E.J.V., Vilho Lampi ja Otto Mäkilä. *Uusi Suomi* 22.4.1953.

¹⁰⁷ Pulkkinen 1980, liite 3.

¹⁰⁸ E.J.V., Vilho Lampi ja muita oululaisia. *Uusi Suomi* 13.1.1957.

¹⁰⁹ S. Saarikivi, Otto Mäkilä – Vilho Lampi. *Helsingin Sanomat* 13.1.1957

¹¹⁰ Mauri Favén, Taiteen etsijöitä. *Kansan Uutiset* 13.1.1957.

”säällillä tehdyt” lapsikuvat, jotka ”lähestyvät herkkyydessään Hugo Simbergiä ja meidän päiviemme Tapani Raittilaa”.¹¹¹

Mäkilän ja Lammen yhteisnäyttelyn jälkeen kirjoittelu Lammesta hiljeni lähes vuosikymmeneksi. Vuonna 1967 perustettiin Vilho Lampi -seura taiteilijan veljen pojan Matti Lammen ryhtyessä seuran puheenjohtajaksi. Vuonna 1972 seura avasi Vilho Lampi museon Limingalle. Museon avaamisen ja siellä pidetyn avajaisnäyttelyn myötä Lampi sai jälleen hiukan palstatilaa taidekirjoittelussa. Muun muassa Helsingin Sanomat (6.7.1972), Aamulehti (7.7.1972), Kouvolan Sanomat (13.7.1973) sekä Kaleva (15.7.1972) kirjoittivat arvostelun tapahtumasta. Museossa oli esillä noin 50 teosta. Kirjoitusten yleinen sisältö oli Lammen elämää kertaava eikä niinkään itse teoksiin keskittyvää. Kalevan Kaisu Mikkola nosti esiin jälleen Lammen tuntemattomuuden Etelä-Suomen taidepiireissä ja jopa laajemminkin Suomen taidehistoriassa. Lapsiaiheisia teoksia ei mainittu lainkaan. Kalevassa oli kuitenkin kuvituskuvana harvoin nähty teos *Istuva tyttö* (1932) (kuva 20).¹¹² Lampi-museon avajaisten jälkeen 1970-luvulla pidettiin vain muutama näyttely, jossa Lammen teoksia oli esillä. Vuoden 1974 YK:n lastenavun Unicefin perinteisiin kortteihin valittiin Vilho Lammen teos *Liminganjoki* (kuva 21) vuodelta 1931. Vaikkei teoksen aiheena ollut lapsikuva, se yhdistettiin perinteisesti lapsiteemaiseen avustushankkeeseen.¹¹³

Vasta vuonna 1980 Helsingin taidetaloissa pidetty laaja Vilho Lampi -näyttely nosti taiteilijan uudestaan näkyville muutaman vuosikymmenen hiljaiselon jälkeen. Näyttelyä edelsi mielenkiintoinen lapsiaiheisen teoksen etsintäprosessi. Uusi Suomi (US) ilmoitti 25.1.1980 Vilho Lampi -seuran etsivän Lammen teoksia tulevaa näyttelyä varten. Erityisesti etsittiin tietoja ”pienehköstä öljyvärimaalauksesta *Tyttö jään reunalla*”.¹¹⁴ Pian Kalevassa ilmoitettiin, että yksityishenkilön yhteydenoton perusteella Vilho Lammen tyttö saattaisi olla Kuopiossa.¹¹⁵ Pian kävi kuitenkin ilmi, ettei ilmoitettu teos ollutkaan tyttö jään reunalla, vaan kaksi poikaa ongella.¹¹⁶

Tyttö jään reunalla (1935) löytyi ja oli esillä 150 muun teoksen kanssa Helsingin Taidetalon näyttelyssä 1980. Näyttelyluettelon mukaan 27 teosta oli lapsiaiheisia¹¹⁷, mutta luettelon kuvaesimerkkeihin ei ollut valittu yhtään lapsiaiheista teosta. Erityisesti juuri edellä mainittu

¹¹¹ R. Metsänheimo, Lakeuden ahdistuksen julistaja. *Kaleva* 2.2.1957.

¹¹² Kaisu Mikkola, Lakeuden maalari omassa museossa. *Kaleva* 15.7.1972.

¹¹³ Unicef, YK:n lastenavun järjestö. *Kansan Uutiset* 12.9.1973.

¹¹⁴ Vilho Lammen töitä etsitään. *Uusi Suomi* 25.1.1980.

¹¹⁵ Vilho Lammen tyttö saattaa olla Kuopiossa. *Kaleva* 22.2.1980.

¹¹⁶ Tyttö muuttui kahdeksi pojaksi. *Kaleva* 23.2.1980.

¹¹⁷ Vilho Lampi -näyttelyn näyttelyluettelo, 1980.

Tyttö jään reunalla (toisinaan myös *Lapsifantasiaksi* kutsuttu) -teos sai huomiota ja mainintoja näyttelyarvioissa. Kalevan Unto Immonen kuvaa ”tätä ahdistusta ilmaisevaa maalausta psykologisessa mielessä näyttelyn avaintyöksi”.¹¹⁸ Immonen tulkitsee teoksen olevan Lammen testi tulevaa, jäiseen Merikoskeen hukuttautumistaan varten. Immonen mainitsee arviossaan myös teoksen *Äidin haudalla* (1933).¹¹⁹ Immonen kirjoittaa teoksen muistuttavan ”taideterapiassa nähtyjen henkisesti häiriintyneitten muotokielen”. Myöhemmin hän kuitenkin pehmittää kirjoitustaan mainitsemalla, ettei ”taiteen tällaisten ilmiöiden tarvitse olla negatiivinen”.¹²⁰ Myös Ilta-Sanomien taidekriitikko Erkki Pirtola kuvaa Lammen taidetta ”kuoleman puoleiseksi”, mutta korostaa, että sen kautta on mahdollista nousta ”kauneuden rehellisyyteen ja -- edes hetkeksi pysähtyä arkisen touhumme keskellä”.¹²¹ Liiton Raimo Metsäheimo ei itse arviotekstissään mainitse lapsiaiheisia teoksia, mutta lehden kuvituksena on muiden muassa teokset *Sairas lapsi* (1934), jonka kuvateksti mainitsee, etteivät Lammen lapset ole kiiltokuvia viehättävimmilläänkään ja että *Pohjalainen tyttö* (1932) kuvataan olevan ”uusasiallinen henkilökuvana”.¹²² Myös Ilkka-lehden Rauli Sakari Ala-Karvia nostaa esiin *Lapsifantasian* (*Tyttö jään reunalla*) (1935) kuolemahakuisuuden. Ala-Karvia ei kuitenkaan vedä suoraa johtopäätöstä edellä mainitun teoksen omaehtoisuudesta tai yritä selittää taiteilijan omaa kuolemaa teoksen avulla.¹²³

Erityisen kiinnostava keskustelu Lammen lapsiaiheisista teoksista liittyy Lammen teoksiin *Pitkähiuksinen tyttö* (1936) (kuva 22) ja *Tytön muotokuva* (1934). Näistä jälkimmäinen oli esillä Taidehallin näyttelyssä 1980. Keskusteluun on osallistunut maalauksen mallina ollut Helli Pönkänen (os. Kaitera). Lammen henkilökohtaisesti tuntevat puolustavat taiteilijan henkilökuvaa, joka taidekirjoittelussa sekä muussa taiteilijaa kuvaavassa tuotannossa määrittää tietynlaisen hullun taiteilijan leiman. Paavo Rintalan (1930–1999) 1959 kirjoittama romaani *Jumala on kauneus* kuvaa fiktiivistä taiteilijaa, jonka esikuvana pidetään Vilho Lampea. Kirja oli omiaan vahvistamaan taiteilijan myyttistä luonnetta, vaikkei kirjailija koskaan sanonut romaanin kuvaavan todellista henkilöä. Hannu Heikinheimo (s. 1943) ohjasi Ylelle filmatisoinnin Rintalan romaanista vuonna 1985.¹²⁴ Teoksesta on tehty myös dramatisointeja Kajaanin kaupunginteatteriin (1981), Teatteri Takomossa Helsingissä (2000) ja Helsingin

¹¹⁸ Unto Immonen, Lakeuden melankolikko Helsingissä. *Kaleva* 4.4.1980.

¹¹⁹ Ibid.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Erkki Pirtola, Uhoa lakeuksilta. *Ilta-Sanomat* 25.3.1980.

¹²² Raimo Metsäheimo, Maakunnan keisari taas mahdollisissa pääkaupungissa. *Liitto* 19.4.1980.

¹²³ Rauli Sakari Ala-Karvia, Suurinta on uhma. *Ilkka* 13.4.1980.

¹²⁴ Jukka Kajava, Liminkalainen Vilho Lampi maalasi vaikka lumihangessa maiseman totuuden löytääkseen. *Helsingin Sanomat* 27.12.1990.

Kansallisteatterissa (2008). Edellä mainittu esitys vieraili myös Tampereen Teatterissa vuonna 2011.¹²⁵

Helli Pönkänen viittaa Heikinheimon filmatisoinnin tehneen Lammesta hullumman kuin hän todellisuudessa oli. Lampi maalasi Pönkäsestä (silloisesta Kaiterasta) kaksi muotokuvaa vuosina 1934 ja 1936, Pönkäsen ollessa 12- ja 14-vuotias. Jälkimmäinen teos jäikin yhdeksi Lammen viimeisistä.¹²⁶ Lammen teosta *Tytön muotokuva* (1934) siteerattiin Kalevassa ”Limingan Mona Lisaksi”. Pönkänen itsekin muistaa Lammen maininneen Mona Lisan keskustellessaan veljensä kanssa. Teosta pidettiin esikuvana tälle työlle. Vuoden 1936 teos jätettiin kuivumaan valmistuttuaan Kaiteraan. Lammen yllättävän kuoleman jälkeen maalaus myös jäi taloon, ”eikä siitä oikeastaan puhuttu. Se vain jäi, enkä minä nyt siitä luovu”, kertoo Kaitera.¹²⁷ Molemmat teokset kuvaavat mallia $\frac{3}{4}$ puoliprofiilissa katsomassa vakavana taiteilijaan. Hiukset on avattu palmikoilta, minkä vuoksi ne laskeutuvat tasaisesti kihartuen olkapäiden yli. Vuoden 1934 maalauksessa näkyvillä on myös mallin kädet, jotka kiinnittävät huomion. Näyttää aivan kuin mallilla olisi kolme ja puoli sormea, pikkusormi puuttuu ja peukalostakin puolet.

Vuonna 1980 Helsingin taidehallissa pidetyn laajan näyttelyn jälkeen Lammen tuotantoa oli esillä pienimuotoisemmin Oulun taidemuseossa vuosina 1987 ja 1998 sekä Keravan taidemuseossa vuonna 1991. Vasta vuonna 2020 Helsingin kaupunginmuseum HAM piti laajan, Vilho Lampi -nimisen näyttelyn. Tennispalatsissa Helsingin kaupungin museon tiloissa pidetyssä näyttelyssä oli esillä 49 teosta, joista 9 on lapsiaiheisia. Näille teoksille oli varattu oma huoneensa näyttelyssä. Tässä huoneessa esillä oli välikauden akvarelleja ja loppukauden töitä. Ne varhaiskauden lapsiaiheisista maalauksista, jotka Oulun kaupungin taidemuseo omistaa, ei jostain syystä tuotu esille Helsinkiin. Vaikka oman kokonaisen huoneen omistaminen Lammen lapsiaiheisille teoksille nostaa esiin aiheen keskeisyyden hänen tuotannossaan, ei esimerkiksi näyttelystä Helsingin Sanomissa 13.3.2020 Timo Valjakan kirjoittamassa näyttelyarvostelussa nosteta yhtään lapsiaiheista teosta esiin.¹²⁸

¹²⁵ Maria Säkö, Teatteriario: Jumala on kauneus. *Uusi Suomi* 19.12.2013

¹²⁶ Satu Pelttari, Leimattiinko Vilho Lampi hulluksi. *Keski-Suomalainen* 13.4.1985.

¹²⁷ Kaisu Mikkola, Vilho Lammen kuolemasta 50 vuotta: ”Limingan Mona Lisa” viimeisimpiä malleja. *Kaleva* 17.3.1986.

¹²⁸ Timo Valjakka, Liminkalaisen Vilho Lammen teokset ovat täynnä ekspressionismin uhmaa ja lakeuden kauneutta. *Helsingin Sanomat* 13.3.2020

5.4 Lammen taiteen tyyli, muoto ja sisältö

Kuten edellä on pohdittu, on yleinen tapa hahmottaa taiteilijan tuotantoa tyyliuuntien ja erityisesti niiden vaihtelujen kautta. Lampi on sijoitettu tyyliltään lähes kiistatta ekspressionistien joukkoon. Hänen maalaustyyliään on verrattu suomalaisista taiteilijoista Tyko Salliseen (1879–1955) ja Alvar Cawéniin (1886–1935) sekä kansainvälisistä taiteilijoista erityisesti Paul Cézanneen (1839–1906). Lammen opiskellessa Suomen Taideakatemiassa opettajina toimivat muun muassa Alvar Cawén, Marcus Collin (1882–1966) ja Uno Alanko (1878–1964).¹²⁹ Kuvataiteilija Matti Lampi mainitsee Alvar Cawénin olleen yksi Lammen esikuvista.¹³⁰

Erityisesti Lammen varhaistuotannossa on yhteneväsyyttä Sallisen teoksiin *Hihhulit* (1918) ja *Jytty* (1918) sekä värienkäytön, sommitelman ja aiheenkin puolesta. Lammen lapsiaiheisista teoksista vuosien 1923–1924 ryhmäkuvaukset, kuten *Surevia poikia* (1924) (kuva 23) ja *Lukevat pojat* (1924) (kuva 24), muistuttaa erityisesti tyyliltään edellä mainittuja Sallisen teoksia. Lammen aiheet eivät kuitenkaan ole yhtä vauhdikkaita tai tunteellisia vaan jälleen sidottu hillitysti kodin sisälle ja arkipäiväisempiin tapahtumiin. Samoin verrattaessa Lammen alkutuotannon lapsiaiheisia ryhmämuotokuvia esimerkiksi Marcus Collinin *Vallankumous* (1922) -teokseen, löytyy ulkoisia yhteneväsyyksiä kuvattavana olevien kohteiden, erityisesti kasvojen epäselvässä kuvauksessa, missä painotus on tarkoituksella tunteen ilmaisussa, ei kuvan tarkassa piirtämisessä. Myös henkilöiden sommittelu ja sijoittelu sekä painopisteen korostaminen kuvan toiseen laitaan toisintuu myös Lammen teoksissa. Jälleen teoksen aihe Collinilla on kuitenkin rajumpi ja sosiologisesti kantaaottavampi kuin yksikään Lammen lapsiaiheisista maalauksista. Yhteistä useimmille edellä mainituille taiteilijoille on värimaailman harmaus. Teokset ovat yleisilmeiltään harmaan ja ruskean – maanläheisen – sävyisiä. Näin myös Lammen alkukauden teoksissa. Tehosteväreinä hän käyttää usein sinistä tai vihreää laajempina pintoina ja punaista väriä häivähdyksenomaisesti pienissä määrin, kuten esimerkiksi maalauksessa *Tytöt ja ruusu* (1924).

Voidaanko Lammen tuotanto ja erityisesti hänen varhais- ja herooinen kautensa siis typistää tyyliltään ekspressionistiseksi? Hänen maalauksensa välittävät ihmisen sisäistä tunnetta joskus voimakkaammin, joskus hillitymmin. Teokset suuntaavat katsojan tarkkaavaisuutta pois ulkoisista realistisista piirteistä, kuten ekspressionistisissa töissä yleensäkin. Kokonaisuutta

¹²⁹ Aalto 1967, 19.

¹³⁰ Kuvataiteilija Matti Lammen suullinen tiedonanto tekijälle 25.8.2020.

tarkastellessa ja verratessa muihin ekspressionisteiksi leimattuihin taiteilijoihin Lammella oli kuitenkin oma tyykinsä, aiheensa, siveltimen ja värin käyttönsä sekä tapansa ilmaista omaa maailmankuvaansa kankaalla. Siksi tässä tutkielmassa pidättäydytään edelleen ismin lyömistä taiteilijaan lopullisesti, koska se ei tuota kuvan katsojalle lisäarvoa.

Lammen välikauden töissä korostuivat siis aiheina miesjoukkojen kuvaus, sosiaalinen aktiivisuus ja koreilevat sankarimaiset omakuvat. Lapsikuvia tuolloin ei juuri syntynyt. Varhais- ja loppukauden välimaastoon sijoittuu¹³¹ kuitenkin joukko yllättäen hyvin herkkiä lapsiaiheisia akvarelleja. Tämä on kiinnostava ilmiö, koska akvarellien ja heroisten maalausten kontrasti on niin räikeä. Lammen lapsiaiheiset akvarellit ovat pienikokoisia, herkkiä, läheltä kuvattuja kasvomuotokuvia. Teosten kaksijakoisuus voimakkaan uhoavan miehen ja herkän lapsen välillä vahvistaa Lammesta kirjoitettua mielikuvaa myös henkilönä. Hänen tiedetään osallistuneen aktiivisesti yhteisönsä sosiaaliseen toimintaan, esittävään taiteeseen ja yhteiskunnalliseen elämään, mutta samalla hänellä kerrotaan olleen sisäänpäin kääntynyt, rauhallinen ja myös ”tavallisen” miehen maineessa. Myös arkielämän kaksijakoisuus maatalontöiden ja taiteilijuuden välillä korostuu historiakirjoituksessa. Tämä kaikki näkyy läpi Lammen tuotannon tyylien. Välikauden akvarellien herkkyyys ja kuvattavan lapsen lähelle tuominen tai lähelleen päästäminen on kiinnostava taiteellinen tyyli. Tälle ajanjaksolle voidaan sijoittaa myös muutamia lapsiaiheisia öljyvärimuotokuvia, jotka ovat lähestymistavaltaan ja tyyliltään hyvin samankaltaisia kuin edellä mainitut akvarellit. Lapset kuvataan näissä akvarelleissa vakavina – kuten useimmissa muissakin hänen ihmiskuvauksissaan – ja luonnollisina. Piirteitä ei olla kaunisteltu, vaikka kuvaus herkkää onkin. Välikauden akvarellit muodostavat oman selkeän ja yhtenäisen kokonaisuuden mutta antavat silti tilaa ilmaisun monimuotoisuudelle. Hyvin hervät ja pienet tunteenilmaisun vaihtelut muodostavat mielenkiintoisen kokonaisuuden ja jälleen oman Lampi-tyylinsä.

Lammen matka Pariisiin keväällä 1931 muutti hänen tuotantoaan merkittävästi. Jo vuoden 1931 teokset, kuten *Iiris-asetelma* (kuva 25), ovat tyyliltään erilaisia kuin mikään aikaisempi. Kuvaus on selkeytynyt, viiva on nyt vahva ja erottaa kuvassa olevat yhtenäisillä pinnoilla väritetyt esineet selkeästi toisistaan. Teoksessa ei ole enää yhtä tai kahta henkilöä, joita kuvataan suoraan, vaan kokoelma näennäisesti irrallisia esineitä. Samoin maalaus *Sininen ämpäri* (1931) on maalattu samaan huolelliseen tyyliin. Teos antaa vaikutelman, että aikaisemmin kuvattu ihminen on vaihdettu tuolilla istuvaan ämpäriin. Muutos on siis radikaali

¹³¹ Myös Vilho Lampi -museon arkiston akvarelleista suuri osa on ajoittamattomia. Vuoteen 1927 ajoitettu akvarelli *Eero Kaitera* antaa vihjettä muidenkin hyvin samantyylisten akvarellien ajoittamiseen.

niin formalistisesta kuin sisällöllisestäkkin näkökulmasta. Edellä mainitut teokset, kuten myös useimmat vuonna 1933–1936 syntyneet lapsiaiheiset teokset, kuuluvat tähän yhtenäiseen loppukauden tuotantoon.

Teosten selkeytyminen lisää tietyllä tavalla niiden tulkinnan mahdollisuuttakin. Teokset samalla yksinkertaistuvat, mutta niiden tuottama reaktio on edelleen vahva, ellei jopa aikaisempaa vahvempi. Ikään kuin siirtymävaiheen työnä välikauden ja loppukauden välissä voidaan nostaa esiin vuonna 1931 valmistunut lapsiaiheinen teos *Maalaus pikkutyöstä* (kuva 26). Teoksessa kuvataan istuvaa tyttöä, jossa tytön kädet näkyvät lähes kokonaan. Lapsen vasemmalla puolella näkyy osa taulua ja sen kehyksiä. Teos on maalattu öljyväreillä vanerille, joten vanerin puunsyyt näkyvät selvästi taustassa. Vanerille maalaaminen ei ollut tavatonta säästäväisyydestä tunnetulle Lammelle. Teos on muodoltaan tuttu muotokuvamainen työ, mutta sivellintyön puolesta se edustaa uutta ja loppukauden selkeää tyyliä. Silmiin pistävää teoksessa on kuitenkin lapsen mittasuhteet ja vaatetus. Lapsen pää on huomattavasti pienempi suhteessa muuhun vartaloon, mikä antaa nukkemaisen vaikutelman. Hänellä on päällään ruskean sävyinen raidallinen paita sekä valko-siniraidallinen esiliina ja istuma-asento viettää oikeaan – taustalla olevan taulun suuntaan. Kasvot ovat hyvin vaaleat ja lapsen katse ei kohdistu katsojaan suoraan. Lapsen hiukset ovat, vaikkakin lyhyehköt, lampimaisen runsaat ja koristellut. Teos on merkittävä rajapyykki Lammen lapsiaiheisten teosten muutoksessa. Nyt siirrytään välikauden muotokuvamaalauksesta johonkin uuteen ja uudella tavalla elämästä ja ihmisyydestä kertovaan maalaustapaan.

Vuonna 1932 syntyy lisää useita ”asiallisen” selkeitä, vahvalla tunnelatauksella varustettuja lapsiaiheisiä teoksia kuten *Maija ja ruusu* (kuva 27), *Nukkuva tyttö*, *Pohjalainen tyttö*, *Tyttö ja punainen kukka* (kuva 28), *Istuva tyttö*, *Sininen tyttö* (kuva 29), *Tyttö ja kissa* (kuva 30) sekä *Tyttö ja nukke* (kuva 31). Näissä teoksissa kuvatut lapset ovat lähes veistosmaisia tarkassa ja liikkumattomassa muodossaan. Lapset näyttävät ikäistään vanhemmilta ja kasvot ovat samaan aikaan ilmeettömät ja hyvin ilmeikkäät, ikään kuin jotain hyvin syvää tunnetta ja ajatusta ilmaisevia. Tausta on yleensä lähes yksivärinen ja tasainen tai hieman värisävyjen vaihtelulla pehmennetty. Teoksissa kädet, niiden kuvaustapa ja -kulma sekä asento on usein poikkeuksellinen ja kiinnittää katsojan huomion. Tätä käsitellään lisää luvussa kuusi. Vuoden 1932 teoksista löytyy klassisia madonna-huora teemoja, jos niitä verrataan kuvapareina. Esimerkkeinä madonnamaisista, pyhyttä kuvaavista teoksista on *Maija ja ruusu* sekä *Nukkuva tyttö*. Edellisessä tyttölapsi on puettu pyhään siniseen vaatteeseen ja hän molemmilla käsillään herkästi ja hellästi sylissään valkoista kukkaa. Tytön vaaleat hiukset laskeutuvat vapaana

kihartuvana massana selkää pitkin. Jälkimmäisessä teoksessa tyttö nukkuu punaisessa vaatteessa, pyhän sininen peitto päällään vatsalleen sāngyssā, avoimet kiharat pāātā ympärōiden, kādet turvaan vedettynā kehon alle. Vasemmalla korkealla olevasta ikkunasta paistavat valonsāteet suoraan lapsen kasvoille. Tilassa on katedraalin tuntua, vaikka hān makaakin mitā tiettāvāmmīn perinteisellā puisella vanerisāngyllā. Toista āāripāātā edustaa *Pohjalainen tyttö* -teos. Siinā tummahiuksinen ja -silmäinen tyttö katsoo suoraan kutsuvasti katsojaan. Kasvot ovat korostetun kulmikkaat, paljon jo nāhneet ja vāsýneetkin, huulet ovat punaiset. Kādet ovat esiliinan taskuissa. Kuvaa rajaa oikealla tytōn takana oleva musta korkea ja sininen matalampi alue, ehkā kuvaamassa taustalla jo avoimena olevaa avointa, pimeāā ja pelottavaakin maailmaa, jonka lāhestymistā ei voi välttāā. Tāmā tiivistyy edelleen vuoden 1932 teokseen *Tyttö ja nukke*. Maalauksessa istuu sivuttain baskeripāinen tyttōlapsi punaisella jakkaralla sylissān rāsýnukke. Lapsen kasvot ovat kuvattu lāhes vanhusmaisesti ja nukkea puristavat kādet ovat suurikokoiset. Nuken kasvot ovat puolestaan epāselyt. Parhaiten erottuvat suoraan katsojaan napittavat siniset silmāt. Ne huutavat kovaa, koska nukella ei erotu juuri lainkaan suuta. Teoksen teema on jālleen vastakohtaisuus, lapsi-vanhuksen ulkokuori on hiljainen ja rauhallinen, mutta kasvopuoli nukke ilmaisee syvāā ja vahvaa tunnetta, kuin sielu, joka on irtautunut lapsesta kehon ulkopuolelle.

Jos verrataan jo vuoden 1932 lapsiaiheisia teoksia, niiden sisältō ja muoto on jotain aivan muuta kuin alle 10 vuotta aikaisemmat teokset *Lukevat pojat* tai *Sisarukset* (kuva 32). Taiteilija tuntuu ottaneen askeleen syvempān kertomiseen. Uudemmat teokset ottavat kontaktin katsojaan, vaikkeivat lapset välttāmāttā katsokaan suoraan silmiin. Arkinen tekeminen, kuten lukeminen, on muuttunut joksikin suuremmaksi, vaikka lapsi vain istuu tuolilla. Kehon asento, katse, kāsien sijoittelu ja kuvaus kertoo syvāā tarinaa, jota ei ole vielä kuultu.

Seuraavana vuonna 1933 sama ulkoinen pelkistetty ja tarkkarajainen tyyli jatkuu, vaikkakin pienillā vivahde-eroilla. Teokset *Riisitautilinen poika* ja *Ruma tyttö* (kuva 33) ovat kuin kuvapari pojasta ja tyōstā. Laiha ja sairas poika ilman paitaa istuu kādet sylissā, kāsivarret kehoa varovasti suojaten. Lapsi on alistunut tilaansa ja sairaus leijuu taustan sinivihreāssā laikukkaassa vāriyksessā. Tyttō puolestaan istuu tuolilla, puolittain katsojaan pāin kāāntyneenā. Silmäkulmat ovat rypyssā ja huulet hieman mutrullaan. Teoksen nimi herättāā ihmetystā, sillä lapsi ei ole millān muotoa ruma. Kuvataiteilija Matti Lampi arveleekin, ettā teos on nimetty kiireellā jotain myōhempāā nāyttelyā varten, eikā välttāmāttā ole Lammen oma

alkuperäinen nimeäminen¹³². On merkillepantavaa, että tytön hiukset hohkaavat samaa kelmeää sinivihreää väriä, kuin sairaan pojan tausta. Ehkä rumuus viittaakin enemmän ulkopuolella olevaan pelottavaan – sairauteen tai pahuuteen?

Teos *Lukeva poika* (1933) sitoo yhteen Lammen maalauksia toistaen lukemisen teeman uudestaan. Nyt lukija on kumartunut pöydän ääreen lukemaan, käden tukiessa leukaa. Pöydällä on vihko sekä kynä ja taustalla sänky raidallisine vuodevaatteineen. Kädet ovat vahvat mutta lapsen kasvot värittömät ja vakavat. Katse on suunnattu kirjaan, mutta epäselväksi jää, lukeeko poika kirjaa vai omia ajatuksiaan. Tyyllillisesti teos on edelleen lopputuotannon mukaisesti selkeää, rohkeasti rajattua pintaa. Tausta on tasainen mutta laikukas. Se luo tunteen samasta epämääräisyydestä ja uhkasta kuin *Riisitautinen poika* -teoksessa.

Vuoden 1934 lapsiaiheiset teokset jatkavat edelleen samaa rauhallisen huutavaa tyyliään. Uudenlaisena esityksenä on nostettava teos *Nukkuva nuorukainen* (kuva 34). Maalauksessa kuvataan lähietäisyydeltä nukkuvaa barettipäistä poikaa. Maalauksessa ääriviivat ovat edelleen tarkat ja rajaavat pojan kasvot punaraitaiselta tyynyliinalta selkeästi. Koko teoksen sävy on punaruskea. Katsojan huomio kiinnittyy jälleen voimakkaisiin kasvonpiirteisiin, kuten hiukan kaartuvaan nenään ja jopa sensuelleihin punaisiin huuliin. Poika on ilmeisesti päiväunilla, koska hänellä on päivävaatteet yllään, ylös asti vedetty vetoketjutakki päällä. Teos tuo mieleen Magnus Enckellin (1870–1925) nuorten aikuisuuden kynnyksellä olevien poikien kuvauksen. Kuvan kaksijakoisuus tulee tällä kertaa esiin pojan rauhallisesta, syvästä unesta ja hänen korostetun pulleista punaisista huulistaan Näyttäisi, että tämä poika tai nuori mies ei itsekään ole vielä tietoinen kasvustaan ja aikuisuuden rajan sekä seksuaalisuutensa läheisyydestä. Vastapariesimerkkinä vuoden 1934 teoksena on *Tytön muotokuva*. Teoksessa istuu sivuttain, kasvot katsojaan päin kääntyneenä tyttö, pitkät lettikiharaiset hiukset avoimena. Tyttö katsoo rauhallisesti, jopa pitkästyneesti silmiin, vaikka jostain taustalta häivähtää myös uhmaa tai vihamielisyyttä. Vaatteena hänellä on musta kaapumainen paita, jonka alla on keltainen aluspaita. Maalauksen tausta on nyt rauhoittunut edellisen vuoden läikikkyydestä, muttei ole edelleenkään täysin tasainen. Huomion vie tytön (?) käsi. Se on Lampimaisen irrallinen osa teosta. Jos voisi nähdä tytön taakse, voisi melkein kuvitella, että käsi on jonkun muun kuin mallin, niin epäsuhta ja erikoisessa asennossa se on tyttöön nähden.

Vuodelta 1935 ei tutkittaessa noussut esille yhtään lapsiaiheista teosta. Poikkeuksena vuosiin 1935–1936 ajoitettu viimeinen *Äidin haudalla* -teos. Lammen kuolinvuotena 1936 valmistui

¹³² Kuvataiteilija Matti Lammen suullinen tiedonanto tekijälle 25.8.2020.

vielä yksi lapsiaiheinen maalaus. Tämä on juuri ennen Lammen kuolemaa valmistunut *Pitkähiuksinen tyttö*. Työn mallina on sama henkilö kuin vuoden 1934 *Tytön muotokuvassa*. Myöhemmässä teoksessa mallin sijoittelu on samantyylinen kuin aikaisemmassakin. Tytöllä on nyt päässään valkoinen päähine ja vaatteet muutoinkin paidan röyhelökauluksen perusteella koristeellisemmat. Malli on kuvattu hiukan sivusta, eikä hän katso suoraan katsojaan. Hiukset ovat jälleen lettien tekemillä kiharoilla ja kammattu tasaiseksi massaksi olkapäiden yli taakse selkään. Kiinnostava muutos tytön sijoittelussa kuvaan on kuitenkin pään yläpuolelle jäänyt korkea tila. Verrattuna vuoden 1934 maalaukseen vuoden 1936 tyttö istuu merkittävästi alempana, aivan kuin hän olisi valumassa pois kuvasta sen alareunan yli vasemmalle. Vasemmassa reunassa on kuvan korkuinen esine, ehkä ovenkarmi. Tämä voisi viitata takana auki olevaan oveen, joka vetää tyttöä puoleensa.

Lammen maalaustyyli muuttui siis radikaalisti vuoden 1931 aikaan. Erityisesti henkilöhamoja kuvatessa aiheet tai teoksessa olevat kohteet määrällisesti yksinkertaistuvat, yleensä teoksessa on kuvattuna vain yksi kohde. Teosten vaikuttavuus ei kuitenkaan vähene vaan päinvastoin muuttuu tiivistetyimmäksi, intensiivisemmäksi ja jopa hyökkäävämmäksi. Tekninen toteutus on huolellisen yksityiskohtaista ja kohde rajautuu taustastaan selkeästi. Puhtaan uusasiallisia sen italialaisessa tai saksalaisessa esikuvakontekstissa teokset eivät ole. Siveltimen jälki on astetta pehmeämpää ja ranskalaiseen uusasiallisuuteen viittaavaa. Tästä voisi päätellä, että lyhyehkö asuminen Pariisissa juuri 1931 on vaikuttanut merkittävästi Lammen tuotantoon ja esittämisen tapaan.

5.5 Lammen lapsiaiheisten teosten intertekstuaalisuus

Luvussa kolme puhuttiin tarkemmin intertekstuaalisuuden käsitteistä ja teoriasta sekä sen soveltamisesta kuvataiteen. Makkosen (1991) mukaan intertekstuaalisuudessa olennaista on katsojan tekemä havainto tekstissä läsnä olevasta toisesta tekstistä tai teksteistä.¹³³ Kuusamo (1996) puolestaan määrittää intertekstuaalisuuden ikonografian näkökulmasta merkityksiä risteyttäväksi liikkeeksi kuvahistoriassa ja antaisi intertekstuaalisuudelle näin tehtävän ikonograafisten tyyppien dynamiikassa.¹³⁴ Tämän tutkielman avaintyö *Tytön muotokuva* (1934) pitää sisällään mystisen lapsen- ja naisenkuvan kautta vuosisatojen. Teoksen viittauksesta Leonardon (1452–1519) Mona Lisaan (1503–1504) on kirjoitettu

¹³³ Makkonen 1991, 16.

¹³⁴ Kuusamo 1996, 102–116.

aikaisemminkin.¹³⁵ *Tytön muotokuva* (1934) -teoksessa on läsnä jotain tämän tunnetun ja mystisen naisen olemuksesta. Jopa Lammen tytön käden asento ja erityisesti etu-, keski- ja nimettömän sormen korostaminen yhdistää teoksia. Kuvattavien mallien katse on vakaa, ja antaa vaikutelman jonkin salaisen tiedon omistamisesta. Kuusamon (1996) määritelmän mukaan Leonardon Mona Lisalleen antama merkitys risteää tämän liminkalaisen lapsen kuvan merkityksen kanssa. Italialainen taidehistorioitsija Gieorgio Vasari (1511–1574) ylisti *Taiteilijaelämäkertoja*-kirjassaan Leonardon taidokasta teosta Francesco de Gioconon vaimosta monna Lisasta¹³⁶. Vasarin kirjoitus korosti sitä, kuinka hyvin taide voi jäljitellä luontoa yksityiskohtien herkän kuvaamisen kautta. Maalatessaan tätä ”tavattoman kaunista” naista, ”jonkun piti soittaa tai laulaa ja narrien koko ajan huvittaa mallia, jotta surumielisyys pysyisi loitolla, se nimittäin näkyy maalatuissa muotokuvissa.”¹³⁷ Tämä kipuilu surumielisyyden kanssa muodostaa uudenlaisen merkityksen Lammen teoksiin. Lammen *Tytön muotokuva* (1934) takertuu samalla tavalla kehosta kiinni pitävän käden kautta tähän hetkeen, mutta ilmeisesti mallina ollutta lasta ei viihdytetty, kuten monna Lisaa ja vaikutelma jää vakavaksi. Suun asennosta huolimatta kasvoissa ja erityisesti silmissä on paljon samaa, mutta ehkäpä Lammen tytön on annettu olla rauhassa, sitä mitä hän on.

Alankomaalainen taiteilija Bartholomeus van der Helst (1613–1670) maalasi myös *Tytön muotokuva* nimisen teoksen vuonna 1645. Teoksen tunnistamaton tyttö on kauniisti ja kalliisti puettu koruineen ja kädessä olevine sulkineen. Stewen (1991) kuvaa intertekstuaalisuutta tekstin lukemisena toisen tekstin lävitse. Hänen mukaansa tekstit hengittävät intertekstuaalisessa tilassa, toisiaan itseensä imien ja niitä muuntaen.¹³⁸ Van der Helstin maalaaman tytön käsi vatsan päällä vaikuttaa tutulle. Käsi puristaa voimakkaasti vartaloa, ikään kuin paikallaan pitäen. Kädessä on voimaa, joka myös rauhoittaa ja sitoo lapsen tähän hetkeen. Van der Helstin muotokuvaa on arvailtu esimerkiksi kihlajaiskuvaksi.¹³⁹ Jos liitämme Lammen *Tytön muotokuvan* ja van der Helstin *Tytön muotokuvan* samaan intertekstuaaliseen tilaan, ne alkavat täydentää toisiaan ja kuvata jotain universaalia tytön kasvusta naiseksi. Mukana kulkee tämä kasvoton vaatimus, joko mallin sisäinen minä tai yhteiskunnan puolelta tuleva kontrolli, joka pitelee tytöstä kiinni rauhoittaen ja kontrolloiden.

¹³⁵ Kts. esim. Mikkola, Vilho Lammen kuolemasta 50 vuotta: ”Limingan Mona Lisa” viimeisimpiä malleja. *Kaleva* 17.3.1986.

¹³⁶ Sana *monna* tai *mona* tarkoittaa rouvaa ja se on lyhenne arvonimestä *madonna*.

¹³⁷ Vasari 1550 (1994), 199–200.

¹³⁸ Stewen 1991, 128–131.

¹³⁹ The National Gallery, London. Bartholomeus van der Helst: Portrait of a Girl.

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bartholomeus-van-der-helst-portrait-of-a-girl>

Kolmantena esimerkkinä kuvan intertekstuaalisesta käsittelystä voidaan nostaa espanjalaisen kuvataiteilija Pablo Picasson (1881–1973) vuonna 1901 valmistunut teos *Nojatuolilla istuva lapsi*. Picasso on maalannut lapsen istumaan valtaistuinta muistuttavaan tuoliin siniseen viittaan pukeutuneena. Lapsen toinen käsi lepää rauhassa käsinojalla, mutta toinen käsi on nostettu tuttuun tapaan vatsan päälle. Käden asento ei vaikuta luonnolliselta, vaan se on jäykistynyt rinnan alapuolelle. Intertekstuaalisuuden voi ymmärtää tekstien kiistelynä olemassa olevien tekstien kanssa, jotta voi syntyä uusi ajattelutapa tai merkityskenttä, jossa taas uudet tekstit jälleen hakevat paikkaansa.¹⁴⁰ Picasson lapsi, jonka syvän sininen viitta, valkoisine kauluksineen voidaan nähdä viittaavan kuninkaalliseen tai neitsyen asemaan, avaa uudenlaisen merkityksen katsoa Lammen tyttöä. Hänestä huokuu tiettyä arvovaltaa ja itsevarmuutta. Vaatetuskin on epätyypillinen 1930-luvun lapsen vaatteeksi. Päälyysvaate muistuttaa enemmän viittaa, kuin mekkoa tai puseroa. Picasson kuvan kautta voimme nähdä Lammen vakaan ja varman katseen, joka voi viitata ”kuninkaalliseen” arvovaltaan.

6 Kädet kertovat

6.1 Käden kuvaaminen ja merkitys taiteessa

Vuonna 2012 julkaistun tutkimuksen mukaan yksi varhaisimmista kalliomaalauksista on ajoitettu yli 40 000 vuoden taakse ja se kuvaa kättä. Maalaus on tehty asettamalla käsi kallioseinämään ja sen päälle on puhallettu värijauhetta.¹⁴¹ Esimerkkejä kädestä kuvataiteessa on lukemattomia, aina länsimaisen taidehistorian alkuaajoista saakka. Käteen on sijoitettu tärkeitä esineitä kuvaamaan henkilön asemaa yhteiskunnassa (esim. Quentin Metsys: *The Lender and his Wife*, 1514 tai käden asennolla on viestitty jotain tärkeää (Fra Angelico, *The Mocking of Christ*, with the Virgin and Saint Dominic, 1439–1443, fresco, Cell 7. Käden kautta on kuvattu toimintaa tai sijoitettu ihminen arvojärjestykseen toiminnan kentässä (Wilton diptyykki (n. 1395–1399). Kädellä on annettu katsojille merkkejä ja ilmeitä siinä missä kasvojen ilmeillä ja tavaroillakin (Marc Chagall: *Self-Portrait with Seven Fingers*, 1912 tai Marcel Duchamp, *Portrait of Doctor Raymond Dumouchel*, 1910). Kättä on tutkittu kuvataiteessa niin estetiikan, realismin (Leonardo da Vinci: *Study of a Woman's Hand*, n. 1490), kuin anatomian (Rembrand: *Tohtori Tulpin anatomianluento*, 1632) kautta.¹⁴² Käsi on

¹⁴⁰ Stewen 1991, 128–131.

¹⁴¹ Yle: Neandertalinihmiset ehkä ensimmäisiä luolamaalareita. <https://yle.fi/uutiset/3-10089180>

¹⁴² Innoitusta käsiteeman käsittelyyn kuvataiteessa on saatu Cole Swensenin runokirjasta *The Book of Hundred Hands* (2005).

konkreettisesti kiinni minuudessa, se on osa fyysistä ja henkistä ihmisyyttä (Vilho Lampi: Omakuva 1932 ja Tytön muotokuva 1932).

1600-luvulla alkoi vaikuttaa niin kutsutun ”tunteiden retoriikan” (*rhétorique des passions*) kielioppi. Keskeisenä sisältönä oli ajatus siitä, kuinka kasvojen ilmeillä ja jäsenten liikkeillä ilmaistaan tunnetiloja. Taiteessa ei kuvattu spontaaneja eleitä, vaan jokaiselle eleelle oli omat konventioksi muuttuneet eleensä. Myös kädet olivat tärkeä keino ilmaista tunteita ja toimintaa.¹⁴³ Italialainen taidehistorioitsija ja taidekriitikko Giovanni Morelli (1916–1991) puolestaan kehitti oman menetelmänsä taiteen tunnistamisen avuksi. Hänen ”*metodo sperimentale*” nojasi tieteellisiin tapoihin lähestyä taidetta – ei kuitenkaan perinteisessä tieteellisessä mielessä vaan tarkkaan ja systemaattiseen havaintoon ja yksityiskohtiin keskittymiseen. Lähtökohtana hänen työlleen oli taiteen tunnistaminen ja attribuointi. Kiinnostavaa Morellin teoriassa on, että hän valitsi yhdeksi taiteilijan tunnistamisen elementiksi juuri käden. Hänen mukaansa maalausta ei tulisi arvioida helposti kopioitavien muotoseikkojen (kuten esimerkiksi Leonardon hymy) kautta vaan tutkia niitä muotoja, joihin ei ole vaikuttanut koulukunta tai traditio. Todistuksena teorialleen hän käytti muun muassa Rafaelin piirtämiä ja maalaamia käsiä hänen Urbinon, Firenzen ja Rooman kausiltaan. Olennaista oli pystyä vertaamaan käsiä analyyttisesti. Vaikka teoksen kokonaisilmeen tarkastelu oli tärkeää sen tunnistamisessa, se ei silti yksinään ollut riittävä.¹⁴⁴ Vaikka Morellin metodi kehitettiin lähinnä taiteen tunnistamisen tarkoitukseen, se kiinnittää huomion käden kuvaamisen henkilökohtaisuuteen. Morelli piti käden, kuten myös esimerkiksi korvan, piirtämistä tai maalaamista erityisen persoonallisena ja taiteilijalle niin henkilökohtaisena, että sitä voitiin käyttää taiteen attribuointiin.

Käsiä ja niiden fyysisiä piirteitä ja merkityksiä kuvataiteessa on tutkittu paljon eri aikakausina. Tutkijoilla ja taidehistorioitsijoilla on ollut monta näkökulmaa ruumiillisuuteen sekä ilmeiden ja eleiden kerronnalliseen voimaan kuvassa. Taidehistorioitsija Elina Räsänen (2017) on tutkinut Kalannin alttarikaapin (kuva 35, yksityiskohta) maalauksia ja muun muassa käsien merkitystä pyhimyskertomusten kuvauksessa. On selvää, ettei eleiden representaatio ole sama kuin realistinen ele, mutta se on vahvasti sidoksissa jo antiikista alkaneeseen konventioon, jossa eleet nähdään osana kantajan luonnetta. Räsänen (2017) artikkelissa kehon asentojen ja erityisesti käden, jota pidetään voimakkaana ja ilmeikkäänä kehon osana, analyysillä on suuri

¹⁴³ Lukkarinen 2020, 40.

¹⁴⁴ Vakkari 2001, 46–48.

rooli pyrkimyksessä avata taiteen monimutkaista kokonaisuutta. Hänen näkemyksensä mukaan käden kautta kuva voi saada sanallista sisältöä tai käsi voi korvata puuttuvan äänen. Laajemmin katsottuna maalauksissa kuvattujen eleiden ja käsien asentojen ei nähdä osoittavan ainoastaan statusta, luonnetta tai toimintaa, vaan niitä kuvaamalla taiteilija suorittaa ja paljastaa oman luoneensa metakuvan.¹⁴⁵

6.2 Lammen maalamat kädet

Analysoitaessa tarkemmin Lammen maalaamia käsiä esimerkiksi *Äidin haudalla* -maalauksen kahta versiota (1934, 1935–1936) (kuvat 36 ja 37) ei voi olla kiinnittämättä huomiota kuvan keskikohtaan sijoitettuun riviin käsiä. Ne muodostavat lähes viittomakielen tavoin selkeän tekstin, joka kulkee maalauksen lävitse. Vuoden 1934 *Tytön muotokuva* -maalauksen ehdottomasti mielenkiintoisin kohta on myös tytön käsi, joka puristaa kehoa kolmella ja puolella sormella. *Pohjalaisen tytön* (1932) tytön kädet ovat puolestaan työnnetty visusti esiliinan taskuihin, *Tyttö ja kissa* (1932) -teoksen valtavat kourat puristavat sylissä olevaa kissaa, kuten *Istuva tyttö* (1932) -teoksen tyttö tuolin reunaa, *Lukeva poika* (1933) -teoksen poika nojaa päätänsä käteen toisen käden puristuessa nyrkkiin pöytää vasten, *Nukkuva tyttö* (1932) -teoksen tyttö on vetänyt kätensä kehonsa alle piiloon, puhumattakaan *Tyttö jään reunalla* (1933) -teoksen tytön kädestä, joka lepää rauhassa paljaana kylmää jätää vasten. Nämä ainoastaan esimerkkeinä Lammen teosten käsikeskeisyydestä. Käsi toimii tekstinä, joka kirjoittaa intertekstuaalisen tarinan lähes läpi koko Lammen lapsiaiheisen tuotannon. Tässä osiossa käsitellään lähinnä loppukauden töitä, sillä niissä käsien merkitys kuvan tulkinnassa merkittävästi korostuu.

Lähtökohta Lammen käden kuvaamisen käsittelylle on vuonna 1934 valmistunut *Omakeuva*. Teoksessa Lampi paljastaa oman kätensä ja sen kautta myös oman itsensä. Omakeuva on maalattu puolittain sivusta, puolivartalokuvana, kasvot katsojaan päin kääntyneenä. Näyttää siltä, että oikean käden kyynärpää nojaa pöydän kulmaan, ja kasvot puolestaan oikeaan kämmeneen. Käsi on suhteellisen suuri kasvoihin verrattuna, voimakas ja karski maatyömiehen käsi. Rystyset ovat pullollaan, mikä viittaa kovaan työn tekoon, sormien rypyt voimakkaat ja kynnet sekä kynsinauhat likaiset, punertavat ja etusormenkynnen osalta jopa vaurioituneet. Käsi peittää suun kokonaan ja naamastakin lähes puolet. Ranne ei ole erityisen voimakkaan oloinen, vaan painopiste on nimenomaan kämmenessä ja sormissa. Lammen katse käden takaa

¹⁴⁵ Räsänen 2017. 79–81, 91.

on terävä, vakaa, itsevarma ja kuitenkin hiukan sirrillään. Maalauksen rajauksen vuoksi voisi käden irrottaa mallista kokonaan ja pitää täysin erillisenä, ulkopuolisena raajana. Teos on yleissävyltään tummanruskea ja vihreä, ainoastaan punainen päähine ja siitä valuvan poskien puna tuo kontrastia teoksen värimaailmaan. Tässä maalauksessa kädestä tulee sekä tuki että este. Se tukee mallin päätä mutta samalla tukahduttaa suun kautta tulevat sanat. Se sekä kuuluu mallille että on täysin irrallinen ja muiden ohjailtavissa oleva raaja. Sitä kannattelee sorja ranne, mutta sormissa virtaa voima ja pelottomuus tarttua työkaluun ja toimeen. Tämä sama käsi kulkee läpi Lammen loppukauden tuotannon.

Erityisen silmiinpistävä on *Tytön muotokuva* (1934) -teos, jossa mallin mustaa vaatetta vasten kehon ympärille kietoutunut käsi erityisesti korostuu. Kädessä on kaikki samat piirteet kuin Lammen samana vuonna valmistuneessa *Omakuva*-teoksessa. Samat suorahkot, pitkät sormet, hiukan korostetun pullistuneet rystyset, likaiset, kuluneet kynnet, jossa erityisesti etusormen kynsi näyttää sinertävältä ja vaurioituneelta. Sama irrallisuuden vaikutelma näkyy myös tytön kädessä. Se kuvataan tytön omaksi kädeksi, mutta sen tarkempi katsominen antaa vihjeen, että käsi kuuluisikin kokonaan toiselle ihmiselle. Se puristaa suhteellisen isokokoisena tytön vatsaa, pitää paikoillaan tai jopa pakottaa paikallaan oloon. Kiinnostavin yksityiskohta tytön kädessä on, ettei pikkusormea näy lainkaan ja jos oletuksena on, että se on taittunut kämmenen alle piiloon, ei häivytyks ole kovinkaan onnistunut. Maalauksesta saa vaikutelman, että pikkusormi puuttuu kokonaan. Myös peukalo on kadonnut nivelen kohdalta. Se voi olla joko vaatteiden laskoksen alla piilossa tai se todella puuttuu. Miksi taiteilija on halunnut tässä vaiheessa amputoida osan kädestään? Kertooko se ulkopuolelta tulleista rajoitusten tunteesta tai sisäisestä omarajoitteisuudesta? Herää myös kysymys, kenen käsi on, jos ei mallin itsensä. Jo nämä kaksi teosta ja käden kuvaamisen tarkempi analyysi alkaa hahmottaa intertekstuaalista tarinaa, jota Lampi kertoo maalaustensa kautta. Sekä edellä mainitun omakuvan että tyttömaalauksen mallien katse on vakaa ja päättäväinen, he ovat sinut itsensä ja kehoa puristavan käden kanssa. Jos käsi ei ole oma, se on kuitenkin hyväksytty osaksi itseä ja omaa elämää.

Aikaisemmin mainittu madonna-huora-kuvapari *Nukkuva tyttö* (1932) ja *Pohjalainen tyttö* (1932) jatkaa käden tarinaa. Näissä tapauksissa kädet ovat vain tarkoituksella piilotettu, nukkuvan tytön tapauksessa kehon alle kasvojen ja tyynyn väliin ja pohjalaisen tytön esiliinan taskuihin. Molemmat tytöt ovat esipuberteetti-iässä, toisaalta viattomia pyhässä valokehässään tai julkeaa ja rohkeaa katsetta harjoittelevia suorasekäisesti penkillä istuessaan punaisissa huulissaan. Taiteilijan tarkoituksellinen päätös piilottaa kädet juuri näissä teoksissa ja tässä elämänvaiheessa vahvistaa ajatusta itsensä etsimisestä, pelosta astua eteenpäin, valinnasta

käpertyä sänkyyn peiton alle turvaan tai ainakin suojella omaa sisintään arvioivaa katsetta vastaan, levätä ja kapinoida. Tämä on tärkeä vaihe ihmisen kasvussa, riippumatta siitä, minkä ikäisenä se tapahtuu.

Kädet ovat erityisen keskeisessä osassa kuvan tulkintaa Lammen kahdessa jäljelle jääneessä *Äidin haudalla* -teoksessa. Maalauksesta on tiettävästi tehty kolmaskin eli ensimmäinen versio jo vuonna 1933, jonka Lammen on arvailtu itse tuhonneen. Ensimmäinen versio on ollut esillä vuoden 1933 Suomen taiteilijain näyttelyssä, josta on julkaistu kuva Helsingin Sanomissa.¹⁴⁶ Oulun taidemuseon omistuksessa oleva viimeisin versio on jäänyt todennäköisesti viimeistelemättä, joten lopullista ajatusta tästä emme voi tietää. Teos kuvaa Lammen Martti-veljeä kolmen lapsensa Eskon, Maria Liisan ja Martan kanssa, Briita-vaimonsa hautajaisissa. Viisi päivää aikaisemmin syntyneet kaksospojat olivat kotona hautajaispäivänä.¹⁴⁷ Kuvan aiheen traagisuutta ei tarvitse selittää, mutta Lammen kyky maalata toivottomuus, suru ja hämmennys kankaalle on ilmiömäinen. Erityisen keskeisessä osassa teoksia ovat jälleen kädet. Molemmat versiot teoksista ovat rakenteeltaan samanlaisia, isä kolmen lapsensa kanssa hautausmaalla, johon viittaavat kuvan vasemmassa alalaidassa olevat pienet ristit ja hautakivi. Hahmojen oikealla puolella on lapio maahan tukevasti lyötynä ja aikaisemmassa versiossa on vielä lisää ristejä. Horisontti takana on matalalla korostaen tilan avaruutta ja maiseman lakeutta. Aikaisemman version taivas on voimakkaan sinivalkoisen laikukas, myöhemmän versioon taivas on rauhoittunut ja väriksi tullut sama tuttu kelmeä sinertävän vihreä sävy.

Henkilöhahmojen asettelu on lähes sama molemmissa versioissa, lukuun ottamatta vasemmanpuoleisen tytön vasenta kättä, joka ei ole lainkaan näkyvissä aikaisemmassa versiossa, kun taas myöhemmässä versiossa se on tuotu näkyviin. Lisäksi kädessä on vaalea kukka. Jokaisen henkilön kädet on sijoitettu horisontaalisesti keskelle teosta, kulkemaan lähes samalla kohtaa läpi kuvan kuin kirjoitettu teksti, jonka voi lukea vasemmalta oikealle. Vasemmanpuoleisen vanhemman tytön oikea käsi on nostettu kasvojen eteen pyyhkimään kyyneliä tai peittämään kasvoja, vasemmassa on edellä mainittu kukka (myöhemmässä versiossa), keskellä olevan pojan molemmat kädet puristavat isoa pyöreää päähinettä kömpelösti. Näyttää, että kädet ovat tarkoituksella aseteltu esiin päähineen molemmin puolin, samalla tavalla kuin isälläänkin. Keskellä olevan nuoremman tytön oikea käden etusormi on kevyesti suulla ja myöhemmän version vasen käsi näkyy tytön ja isän välissä hyvin irrallisena elementtinä, kuten muissakin Lammen teoksissa. Varhaisemmassa versiossa keskellä olevan

¹⁴⁶ Junttila 1998, 75.

¹⁴⁷ Kuvataiteilija Matti Lammen suullinen tiedonanto tekijälle 26.8.2020.

tytön vasen käsi on piilossa, isän takana, ehkä isää jalasta kiinni pitämässä. Isä seisoo lohduton ja tyhjä ilme kasvoillaan ryhmän oikeassa reunassa. Hän puristaa lampimaisen suurella kourallaan päähinettä ja toinen jättimäinen käsi on kietoutunut myöhemmässä versiossa nuoremman tytön olkapään ympärille. Varhaisemmassa teoksessa oikeaa kättä ei näy. Kiinnostavaa myös on, että varhaisemmassa versiossa isällä on vihkisormus kädessään, myöhemmässä sitä ei enää ole. Voi toki olla, että se on lisäämättä myöhempään teokseen viimeistelyn jäädessä kesken.

On ilmiselvää, että kädet kertovat pohjattoman surun, hämmennyksen ja vihankin käsittelystä menetyksen kohdatessa. Käsien tekstiä voidaan lukea ihmisen – ehkä Lammen – tavasta kohdata selittämättömiä tapahtumia ympärillä ja itsensä sisällä. Käsi voi peittää naaman ja surun voi käsitellä piilossa, sen voi kohdata lempeästi kukan muodossa, sitä voi lähestyä järjestelmällisen asetellusti, kuten pojan kädet päähineen ympärille on asetettu. Usein suru ja käsittämätön paha vie sormen suuhun, jolloin ei voi kuin olla tai takertua johonkin oletettuun vahvempaan. Isän kädet – maalarin kädet? – ovat vahvat, työtä tehneet, mutta pysähtyneet ja tulevasta tiedottomat. Tämä jopa poeettinen tulkinta kulkee selkeänä mutta herkkänä läpi työn.

Näyttää siltä, että Lammen tytoilla on kahdenlaisia käsiä, joko taiteilijan itsensä kaltaisia ahavoituneita kouria tai vielä hyvin herkkiä ja siroja käsiä. Esimerkkinä edellisestä jo aikaisemmin mainittu *Tytön muotokuva* (1934), mutta myös teos *Tyttö ja kissa* (1932), jossa suorastaan kouramaiset kädet silittävät ja pitävät kiinni sylissä olevaa kissaa. Jälkimmäisestä herkän runollisesta käsien tarinasta nostetaan esimerkiksi maalaukset *Tyttö ja punainen kukka*. Kukkaa pitävä käsi Lammen töissä on useimmiten kevyt ja siro. Kukka on aina myös vain tytön kädessä. Molempien edellä mainittujen teosten tytöt on puettu syvän siniseen mekkoon. Maijan hiukset ovat avoimet ja laskeutuvat hunnun tavoin kihartuvana levynä selkää pitkin alas, punaista kukka pitelevän tytön hiukset ovat myös vaaleat, mutta olkapäille ulottuviksi leikatut. Maija istuu silmät kiinni keskittyen omiin sisäisiin ajatuksiinsa tai molemmilla käsillään sylissä pitävän puhtautta ja neitseellisyyttä kuvaavan kukan tuoksua haistellen. Kädet ovat sirot, sormet pitkät, ja ne muodostava suippopäisen kolmion, joiden kärjet osoittavat sivuille. Itse kukka osoittaa ylöspäin, joten käsistä ja kukasta muodostuu toinen laajempi kolmio, jonka voi tulkita myös jumalallisen kolminaisuuden symboliksi. Ehkä tyttö on hiljentynyt rukoukseen, muodostaen käsillään pyhyiden omaan syliinsä. Punakukkainen tyttö on kuvattu sivuprofiilissa, hieman huonoryhtisesti mustalla jakkaralla istumassa. Myös hänen kätensä näyttävät neitseellisen pieniltä ja kevyiltä, ja kukan kanssa ne muodostavat myös kapean kolmion. Nyt kolmio osoittaa kuitenkin suoraan eteenpäin, pois päin työstä. Tytön silmät ovat

auki, raukean ja apaattisen seisahtuneina. Kertooko käsillä ohjattu kukan suuntaaminen ja koko tytön asento rukouksen jälkeisestä epäilyn ja väsymyksen hetkestä vai onko se hetki ennen pyhän kohtaamista? Molemmissa teoksissa kädet ovat keskeisessä osassa kukan kannattelijana, kuin välittäjänä syvän ja salaisen (kukan) ja ihmisyyden (itsen) välillä. Vihjeitä samaan tarinaan löytyy myös jo vuoden 1924 teoksesta *Tytöt ja kukka*, jossa on kuvattuna kaksi tyttöä, joista oikeanpuoleisella on kädessään suun eteen nostettuna punainen kukka. Tämä teos on kuvattu kubistisen kulmikkain väripinnoin, mutta käsi itsessään on pehmeämpiviivainen, tosin vääristyneen muotoinen. Sormet ovat pienet ja ne kannattelevat kukkaa kömpelösti. Käsi on aseteltu täysin kuvan keskelle ja se erottuu selkeästi omassa muodossaan ja väritykseltään muutoin sinisestä taustasta. Sen on tarkoitus sanoa jotain tärkeää. Molempien tyttöjen silmät ovat kiinni ja levolliset. Maalauksesta saa vaikutelman, että tuon olotilan aiheuttaa nimenomaan kukka. Ehkä suurempi pyhä oli kuvassa läsnä jo tuolloin?

Kiinnostavana kuvaparina ovat samankaltaiset ja samana vuonna valmistuneet teokset *Istuva tyttö* (1932) ja *Sininen tyttö* (1932). Molemmissa teoksissa samanikäinen nuori tyttö (ehkä jopa sama malli) sininen päähine päässään. Istuva tyttö näkyy kuvassa kokonaan, jalat eivät yletä aivan täysin vielä maahan tuolin laidalta, paita ja sukkahousut ovat siniset ja niiden päällä on valkoinen esiliinamekko. Sinisen tytön vaatetus on samanlainen, mutta hän istuu matalammalla jakkaralla, ja hänen jalkansa eivät näy teoksessa kokonaan. Hänet on myös kuvattu sivusta, kasvot katsojaan päin kääntyneenä, kun taas istuva tyttö on asetettu istumaan hiukan vinottain, mutta etupuoli kokonaan katsojaan päin näkyvissä. Molempien tyttöjen katse on rauhallinen ja jopa Lammelle epätavanomaisen monalisamaisen arvoituksellisesti hymyilevä. Sinisen tytön kädet lepäävät kevyesti sylissä, kun taas istuvan tytön maalauksessa näkyvä oikea käsi puristaa tuolin laitaa voimakkaasti etu- ja keskisormen rystysten pullistuessa puristuksen voimasta. Käsien asettelu alkaa kertoa tarinaa siitä, kuinka selkä katsojaan päin kääntäminen luo tytölle turvallisemman olon, hänen ei tarvitse jännittää, mikä tulisi ilmi hänen käsiensä jännittyneestä asennosta. Istuva tyttö, joka on asetettu katsomaan suoraan eteenpäin, vaikka silmät harhailevatkin katsojasta hiukan sivuun, on selvästi jännittyneemmässä olotilassa, eikä hän luota täysin itseensä tuossa avoimuutta vaativassa tilassa vaan tarttuu tuoliin kuin varmistaakseen, että jokin on vahvaa ja pysyvää. Molempien teosten värisävy on Lammelle tuttu sinisen vihreä. Istuvan tytön päähine ja jopa hänen silmiensä reunat heijastavat tätä samaa kalpeaa sävyä, kuten sinisen tytön koko kasvot. Sävy on sama kuin *Riisitautisen pojan* (1933) maailmassa. Kuvastavatko väri ja sinistä hohkavat kädet valmistautumista tulevaan koetukseen vai heräävään aikuisuuteen?

Räsänen (2017) kuvaa etusormella osoittamisen olevan yleinen kuva-aihe taidehistoriassa.¹⁴⁸ Tällä eleellä on voimakas vaikutus katsojaan. Sormen ojentamisella voidaan vahvistaa omaa viisautta ja kutsua kansaa kuulemaan sanomaansa, sillä voi osoittaa syyllisen tai rakkauden kohteen tai se voi alistaa pienellä liikkeellä marttyyrin kuolemantuomioon. Lammen maalama käsi ei koskaan osoita etusormella ketään. Ainoa viittaus tähän eleeseen on *Äidin haudalla* -maalauksen nuorimman tytön etusormi, joka osoittaa tyttöä itseään ja hänen suutaan. Eleenä sen voi nähdä perinteisesti hämmennyksen merkinä, mutta näkökulmaa laajennettaessa, sormen osoittaminen voikin ohjata ajatuksen pieneen tyttöön itseensä. Osoittaako syyttävä sormi häntä itseään, tuntee hän ehkä syyllisyyttä äitinsä kuolemasta vai kokeeko taiteilija itse syyllisyyttä kuoleman kovuudesta ja arvaamattomuudesta? Erityisen kiinnostavaa ja puhuttelevaa on myös se, etteivät yhdenkään Lammen lapsen kädet ole avoinna ylöspäin kääntyneinä. Ne pysyvät aina jossain määrin suljettuna. Tällainen kuva näyttää tarpeen olla piilossa, turvassa ja hiljaa, ja samalla kuitenkin käsien esiin tuominen kertoo toiveesta tulla nähdyksi ja kuulluksi. Se kuvastaa elämän järjettömyyden ja traagisuuden kohtaamisen erilaisia tapoja. Joskus tulee tarve hakea jotain pyhää ja itseään suurempaa, joskus takerrutaan viimeisillä voimilla hatun tai tuolin reunaan. Kädellä kosketetaan kylmää jäistä maata, jotta pysytään kiinni olennaisessa, tässä elämässä.

Viimeisenä käsien kautta katsottavana teoksena esiin nostetaan *Lapsifantasia (Tyttö jään reunalla)* (1933). Teos on monella tapaa erilainen verrattuna muihin Lammen teoksiin. Juuri tämä teos sai eniten kommentteja lapsiaiheisista teoksista erityisesti Lammen kuoleman jälkeen järjestettyjen sekä vuoden 1980 Taidehallin näyttelyn arvioissa. Sen arvioitiin olevan jopa ”psykologisessa mielessä näyttelyn avaintyö”¹⁴⁹ tai teoksen uskottiin esittävän keskeisesti kuolemahakuisuutta.¹⁵⁰ Teoksena maalaus on kaunis, harmoninen ja pysähtynyt. Jäällä istuu punaisessa mekossaan ja sinisissä housuissaan vaaleahiuksinen nuori tyttö. Hänellä on jalassaan talvisaappaat, mutta muutoin ei ulkovaatteita päällä ole. Kuvan oikeassa reunassa mutkittelee lähes palapelimaisesti jään reuna ja jäinen vesi. Tyttö istuu hiukan huonoryhtisesti selkä katsojaan päin, kasvot aurinkoon käännettynä. Pieni, mutta tärkeä käsi kiinnittää huomion. Se lepää tytön sivulla rauhassa ja luottavaisena jäistä lumenpintaa vasten. Lapsella ei ole kiire mihinkään. Hän ei ole levoton tai peloissaan mahdollisesti hyvinkin hataran jään reunalla. Kaukana horisontissa siintää avomeri, josta auringon säteet heijastuvat. Siinä

¹⁴⁸ Räsänen 2017, 84.

¹⁴⁹ Unto Immonen, Lakeuden melankolikko Helsingissä. *Kaleva* 4.4.1980.

¹⁵⁰ Rauli Sakari Ala-Karvia, Suurinta on uhma. *Ilkka* 4.4.1980.

todellinen uhka (avomeri) on läsnä konkreettisesti, mutta taivaan rannassa paistava aurinko lämmittää lapsen kasvoja ja hiljentää kehon paikalleen. Juuri käden kautta hän kiinnittyy tämänpuoleiseen, jähän ja tähän elämään.

Edellä kuvatuissa teosanalyysissä nähdään, kuinka kuvat saavat erilaisia merkityksiä. Ne muodostavat uuden ja yhtenäisen tavan lukea, tulkita ja ymmärtää Lammen maalauksia. Stewenin (1991) sanoin ne hengittävät intertekstuaalisessa tilassa, imevät itseensä toisia tekstejä ja muuntavat niitä. Syntyy tekstien rajaava universumi, jossa dialogi käydään.¹⁵¹ Tarkasteltaessa Lammen lapsiaiheisten teosten käsiä, herää ajatus ihmis(en)kuva, josta käsin taiteilija tämän maalaa. Kuvat keskustelevat, riitelevät ja nauravatkin keskenään muodostaessaan uuden tarinan ja paikan maailmassa. Se on itsensä paljastamista maailmalle, työntekemisen tärkeyttä ja samalla omien rajojen suojelemista. Se on maailman voimien ja ihmisten kanssa yhteistä matkaa, jossa välillä muut saavat ohjat käsiinsä ja toisinaan itseohjautuvuus kannattelee eteenpäin. Omaan elämäänsä vaikuttamisen mahdollisuus on jatkuvasti esillä oleva kysymys, jonka kanssa kamppaillaan.

7 Yhteenveto

Lampi debytoi taiteilijuutensa Suomen Taiteilijain näyttelyssä vuonna 1922. Suomi oli juuri itsenäistynyt ja käynyt läpi traagisen sisällissodan. Hän oli opiskellut muun muassa Alvar Cawénin, Marcus Collinin, Uuno Alangon ja Eero Järnefeltin opissa Suomen Taideyhdistyksen Piirustuskoulussa. Marraskuulaisten vaikutus näkyi Lammen tuotannossa selkeästi, mutta erityisen vaikutuksen häneen teki Tyko Sallinen. Esikuvien, kuten Sallisen, vaikutusta ei ole tarpeen kieltää katsottaessa Lammen varhaisen kauden tuotantoa, mutta erityisesti hänen lapsiaiheisten teostensa lähempi tarkastelu vahvistaa Lammen tavan kuvata lapsi. 1920-luvun lapset Lammen tuotannossa sekoittuvat kubistiseen pinnan rakenteeseen, eikä lapsi erotu taustastaan kovinkaan selvästi. Viiva on kulmikas, muutamaa pehmentävää viivaa lukuun ottamatta. Viittaukset Cézanneen on merkittävämmät kuin suomalaisiin taiteilijakollegoihin.

Lammen 1930-luvun alkupuolen poliittisen aktiivisuuden on nähty vaikuttaneen erityisesti hänen sankarikautensa tuotantoon, jolloin ei lapsiaiheisia töitä syntynyt. Kiihkeä elämän ja vaikuttamisen halu tulee esiin Lammen lapsissa vasta hiukan myöhemmin, uusasiallisuuden vaikutteiden myötä. Vaikka maalausten yleisilme rauhoittuu merkittävästi, viiva tarkentuu ja

¹⁵¹ Stewen 1991, 128–131.

yksityiskohtien pikkutarkka ja intensiivinen maalaaminen sekä lapsen katseen ja käsien asennot saavat uuden kovaäänisen merkityksen.

Lapsiaiheita maalanneita taiteilijoita suomalaisessa kuvataiteessa on paljon. Lampi kuitenkin maalasi lapsia läpi koko 14-vuotisen tuotteliaan uransa ajan. Niistä koostuu kiinnostava kokonaisuus, joka muuttuu ja mukautuu yhtä aikaa yhteiskunnallisen ja taidekeskustelun sekä Lammen oman henkilökohtaisen elämän ja kasvun myötä. Ensimmäisistä lapsikuvista vuodelta 1922 aina viimeiseen teokseen vuodelta 1936.

Tämän tutkimuksen myötä Lammelta tunnistettiin lähes 100 lapsiaiheista työtä, jotka ovat helpohkosti jaoteltavissa Lammen yleisen taidekaaren mukaan varhais-, (sankari)-, väli- ja loppukauteen. Teoksissa kuvattiin määrällisesti lähes yhtä paljon sekä tyttöjä että poikia, loppukauden painotuksen siirtyvän hiukan enemmän tyttöjen kuvaukseen. Useimmiten lapsi on maalattu yksin muotokuvamaisesti. Kuitenkaan tämä tutkielma ei luokittele teoksia yksiselitteisesti muotokuviksi tietyistä mallista tai lapsesta. Kuva esittää lasta, mutta ilmeikkään, erityisesti kuvatun – usein käsien – asennon ja katseen vuoksi se on paljon muutakin kuin vain kuva lapsesta.

Lammen saama näyttelykritiikki ei nostanut juurikaan lapsiaiheisia teoksia esiin hänen elinaikanaan. Vasta Lammen vuonna 1936 tapahtuneen kuoleman jälkeen taidekriitikot alkoivat nostaa esiin juuri lapsiaiheisia teoksia. Näiden kautta alettiin nähdä taiteilijan tiettyä sisäistä kipuilua ja kuolemanhakuisuutta sekä pyrittiin selittämään hänen ennenaikaista, itsemurhaan päättynyttä elämäänsä.

Käsi näyttelee merkittävää roolia Lammen tuotannossa. Lähes kaikki lapsiaiheiset teokset on kuvattu niin, että käsi tai kädet ovat näkyvissä. Kädet eivät ole koskaan passiivisessa sivuroolissa, vaan ne nousevat lähes kuvatekstin omaisesti kertomaan jotain mallista ja tämän tutkielman perusteella myös itse taiteilijasta. Lammen vuoden 1934 *Omakuvan* ja samana vuonna syntyneen *Tytön muotokuvan* tarkempi analyysi vahvistaa Lammen oman käden toisintuvan useissa lapsiaiheisissa teoksissa. Tämän kautta voidaan päätellä, että taiteilija on itse läsnä kuvaamissaan lapsissa. Esimurrosikäisten tyttöjen intensiivisen katseen yhdistämisen ilmeikkäisiin, voimakkaisiin ja joskus myös peitettyihin käsiin tulkitaan kuvaavan taiteilijan itsensä tai hänen kertomansa suhtautumisesta ympäröivään maailmaan. Käsien kautta esitetyt eleet, kuten suru, pelko, hämmennys ja häpeä, nousevat lähitarkastelun kautta selkeästi esiin. Kädet pitelevät jossain tapauksissa kukkaa kasvojen edessä tai kasvoista pois päin osoittaen

kulloisenkin lapsen suuntautumista tai suhtautumista itseensä ja maailmaan - tai maailman luojaan.

Lammen *Omakuvan* (1934) ja *Tytön muotokuvan* (1934) irrallinen voimakas käsi tukee päätä ja vartaloa jopa väkivaltaisen voimakkaasti, osoittaen sekä ulkopuolelta että sisäpuolelta tulevan kontrollin ja vaimentamisen tunteen. Samassa lapsessa näkyy alakulo, alistuminen, antautuminen sekä päättäväisyys, voima ja luova, kiihkeä elämänhalu. Elämän ja teoksissa nähtävien eleiden kahtiajakoisuus on ilmeinen. Lapsiaiheisten teosten yleisilme kautta koko tuotannon on näennäisen ilmeettömyyden sävyttämä, mutta juuri tuo pinnallinen ilmeettömyys korostaa syvemmän tarkastelun kautta nousevaa jopa räjähtävän voimakasta ääntä ja elämäntuntoa.

"Koskaan en ole nähnyt näin selkeästi. Koskaan eivät värit ole näin loistaneet."

Taidehistoriaopiskelija Mika Waltarin novellissa *Jäinen saari* (1958)

Lähteet

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Eskola, Aino, 1993. *Vilho Lammen taiteen hiljentyminen 1931–1936: Surrealismia?* Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Taidehistorian oppiaine.

Mikonranta, Katariina, 1990. *Piirteitä Suomen 1920-luvun kuvataiteesta: Saksalaista uusasiallisuutta vai ranskalaista klassismia.* Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Taidehistorian oppiaine.

Pulkkinen Pertti, 1980. *Vilho Lammen tuotanto.* Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto. Taidehistorian oppiaine.

Oulun taidemuseon teosluettelo. 3.6.2020.

Vilho Lampi -museon arkisto. Liminka.

Vilho Lampi -näyttelyn näyttelytekstit, Helsingin taidemuseo HAM, 14.2. – 18.10.2020.

TEKIJÄN ARKISTO

Dekker, Outi, amanuenssi, Oulun taidemuseo. Sähköpostiviesti tekijälle 13.2.2020

Lampi, Matti, kuvataiteilija, Vilho Lampi -seuran puheenjohtaja. Sähköpostiviesti tekijälle 1.3.2020, 27.2.2020

Kekäläinen, Tarja, amanuenssi, Oulun taidemuseo. Sähköpostiviesti tekijälle 5.3.2020

Oranen, Mikko, amanuenssi, Helsingin taidemuseo. Sähköpostiviesti tekijälle 19.2.2020, 23.9.2020

SUULLISIA TIETOJA ANTANEET

Lampi, Matti, kuvataiteilija, Vilho Lampi -seuran puheenjohtaja, Vilho Lampi -museon johtaja, Liminka. 3.3.2020, 25.8.2020.

Lukkarinen, Ville, taidehistorian professori, Helsinki. 12.2.2020.

DIGITAALISET LÄHTEET

Intertekstuaalisuus: Tieteen termipankki.

[<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:intertekstuaalisuus>] (luettu 25.9.2020).

Kulttuuritoimitus: Kuka voisi paremmin kuvata maata kuin talonpoika? Vilho Lampi HAMissa. [<https://kulttuuritoimitus.fi/kritiikit/kritiikit-kuvataide/kuka-voisi-paremmiin-kuvata-maata-kuin-talonpoika-vilho-lampi-hamissa/>] (luettu 19.11.2020).

The National Gallery, London: Bartholomeus van der Helst: Portrait of a Girl. [<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bartholomeus-van-der-helst-portrait-of-a-girl>] (luettu 20.11.2020).

Yle: Neandertalinihmiset ehkä ensimmäisiä luolamaalareita. [<https://yle.fi/uutiset/3-10089180>] (luettu 19.10.2020).

NÄYTTELYLUETTELOT

Vilho Lampi -näyttelyn näyttelyluettelo, Teollisuusnäyttelyhuoneisto, Oulu, 31.1.-10.2.1931.

Vilho Lampi muistonäyttelyn näyttelyluettelo, Seurahuoneen juhlasalin lämpiö, 6.-13.12.1936.

Vilho Lampi muistonäyttelyn näyttelyluettelo, Taidesalonki Husa, Tampere, 10/1959.

Kodeista koottua Vilho Lammen taidetta -näyttelyn näyttelyluettelo, Limingan Yhteiskoulu, Liminka, 1968.

Vilho Lampi -näyttelyn näyttelyluettelo, Lampimuseo, Liminka, 5.7.-6.8.1972.

Vilho Lampi -näyttelyn näyttelyluettelo. Taidetalo, Helsinki, 22.3.–20.4.1980.

Vilho Lampi -näyttelyn näyttelyluettelo, Taidekeskus Pyrri, Savonlinna, 11.6.-7.8.1988.

SANOMALEHDET

Aamulehti (AL) 30.10.1928
Helsingin Sanomat (HS) 27.10.1923
Helsingin Sanomat (HS) 21.10.1928
Helsingin Sanomat (HS) 23.3.1934
Helsingin Sanomat (HS) 13.1.1957
Helsingin Sanomat (HS) 27.12.1990
Helsingin Sanomat (HS) 13.3.2020
Helsingin Sanomat (HS) 12.9.2020
Hufvudstadsbladet (HBL) 28.10.1928
Hufvudstadsbladet (HBL) 10.3.1934
Ilta-Sanomat (IS) 25.3.1980
Ilkka 4.4.1980
Kaiku 9.12.1936
Kaleva 9.4.1933
Kaleva 15.7.1972
Kaleva, 22.2.1980
Kaleva, 23.2.1980
Kaleva 17.3.1986
Kaleva 30.1.1992
Kaleva 27.3.2003
Kansan Uutiset (KU) 13.1.1957
Kansan Uutiset, (KU) 12.9.1973
Keski-Suomalainen (KS) 13.4.1985
Liitto 19.4.1980
Uusi Suomi, (KU) 25.1.1980
Pohjolan Työ 12.4.1935
Suomen Sosiaalidemokraatti 10.11.1935
Uusi Suomi (US) 24.10.1923
Uusi Suomi (US) 27.2.1930
Uusi Suomi (US) 2.4.1933
Uusi Suomi (US) 18.10.1933
Uusi Suomi (US) 15.3.1934
Uusi Suomi (US) 24.3.1935.
Uusi Suomi (US) 22.4.1935
Uusi Suomi (US) 13.1.1957
Uusi Suomi (US) 19.12.2013

PAINETUT LÄHTEET

- Anttonen, Erkki, 2006. *Kansallista vai modernia: Taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää*.
- Anttonen, Erkki, 2018. Paluu todellisuuteen: Realismit maailmansotien välisen ajan eurooppalaisessa taiteessa. *Fantastico! Italialaista taidetta 1920- ja 1930-luvuilta*. Toim. Hanna-Leena Paloposki. Helsinki: Libris, 10–19.
- Bal, Mieke & Norman, Bryson, 1991. *Semiotics and Art History*. *Art Bulletin*, vol 73, 2/1991, 174–208.
- von Bonsdorff, Bengt, Gardberg, C.J., Kruskopf, Erik, Lindberg, Bo, Nummelin, Rolf, Ringbom, Sixten & Schalin, Mona. 1998. *Suomen taiteen historia: Keskiajalta nykyaikaan*. Espoo: Schildt.
- Bryson, Norman, 1991. Semiology and Visual Interpretation. *Visual Theory: Painting and Interpretation*. Ed. Bryson, Norman, Ann Holly, Michael & Moxey, Keith. Frome: Butler & Tanner Ltd.
- Franck, Marketta, 2000. *Lapsi 2000*. Tampere: Eräsalon Kirjapaino Oy.
- Frosterus, Sigurd, Ekholm, Rauno & Sarje, Kimmo, 2000 (1935). *Väri ja valo: Kirjoituksia kuvataiteesta 1903–1950*. Helsinki: Taide.
- Genette, Gérard et al. 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Vasari, Giorgio et. al. 1550 (1994). *Taiteilijaelämäkertoja Giottosta Michelangeloon*. Helsinki: Taide.
- Gombrich, Ernst Hans, 1960. *Art and Illusion: A Study in the psychology of pictorial representation*. London: Phaidon.
- Gombrich, Ernst Hans, 1968. *Style. The Art of Art History: A Critical Anthology*. Toim. Preziosi, (2009) 1998. New York: Oxford University Press, 129–140.

- Huusko, Timo (Toim.) 2007. *Ateneum-opas*. Helsinki: Libris.
- Huusko, Timo, 2001. Tahto ja elämä: Uusasiallisuus, persoonallisuus ja vitalismi Lars-Ivar Ringbomin taidekirjoittelussa. *Kirjoituksia taiteesta 3: Modernisteja ja taiteilija-kriitikoita*. Toim. Elina Heikka, Liisa Lindgren & Hanna-Leena. Paloposki. Helsinki: Art Print Oy, 35–46.
- Junttila, Marja. 1998. *Vilho Lampi 1898–1936*. Oulu: Pohjoinen.
- Kallio, Raakel 1998. Tyyli: Taiteen näennäinen itsestäänselvyys. *Katseen rajat: Taidehistorian metodologiaa*. Toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy, 59–76.
- Kallio, Raakel. 1999. Manierasta ajan tyyliin: Tyylin käsitteen historiallista tarkastelua. *Kuvasta tilaan: Taidehistoria tänään*. Toim. Kirsi Saarikangas. Tampere: Tammer-Paino, 19–57.
- Kuusamo, Altti, 1996. *Tyylistä tapaan: Semiotiikka, tyyli, ikonografia*. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Linder, Marja-Liisa, 2005. “Ihmisen kuva Tyko Sallisen muotokuvissa 1905–1919.” Tampereen taidemuseo. Saarijärvi: Saarijärven Offset.
- Lukkarinen, Ville, 2015. *Piirtäjän maisema: Paikan kokeminen piirtämällä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lukkarinen, Ville, 2020. Aika ja ikuisuus: Kuutti Lavosen taide. *Kuutti Lavonen: aika ja ikuisuus*. Toim. Maria Didrichsen & Otto Selén. Helsinki: Didrichsen, 19–45.
- Makkonen, Anna, 1991. Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa? *Intertekstuaalisuus: Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari, 9–30.
- Nummelin, Rolf, 1998. Johdanto: Sotien välinen aika 1918–1939. *Suomen taiteen historia*. Toim. Bengt von Bonsdorff, Carl Jacom Gardberg, Erik Kruskopf, Bo Lindberg, Rolf Nummelin, Sixten Ringbom, Mona Schalin. Helsinki: Painotalo Mikkor, 263–268.

- Ojanperä, R. 2010. *Kriitikko Einari J. Vehmas ja moderni taide*. Sastamala: Vammalan Kirjapaino Oy.
- Orr, Mary, 2003. *Intertextuality: Debates and Contexts*. Cornwall: MPG Books Limited.
- Palin, Tutta, 1998. Kuva ja konteksti: Merkistä mieleen. *Katseen rajat: Taidehistorian metodologiaa*. Toim. Arja Elovirta & Ville Lukkarinen. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Palin, Tutta, 2004. *Oireileva miljöömuotokuva: Yksityiskohdat sukupuoli- ja säätyhierarkian haastajina*. Helsinki: Taide.
- Reitala, Aimo, 1990. Maalaustaide 1918–1940. *Ars: Suomen taide*. 5. Toim. Salme Sarajas-Korte. Espoo: Weilin+Göös, 222–243.
- Ruuskanen, J-P. 1998. Vilho Lampi ja lampimyytti. *Vilho Lampi 1898–1936*. Toim. Marja Junttila. Oulu: Kirjapaino Osakeyhtiö Kaleva, 107–116.
- Räsänen, Elina 2017. Gestures, Positions and Pictorial Communication in the Late-Medieval Visual Life of Saint Barbara. *Meister Francke Revisited: Auf den Spuren eines Hamburger Malers*. Eds. U. Nürnberger, E. Räsänen & U. Albrecht. Edition Mare Balticum, no. 1. Michael Imhof Verlag, Petersberg, 79–93.
- Rönkkö, Pekka, 1988. Suomen taiteen lapsikuvia. *Lapsuuden kuvat: Lapsi Suomen kuvataiteessa*. Toim. Pekka Rönkkö. Oulu: Kirjapaino osakeyhtiö Kaleva, 38–189.
- Salin, Anne-Maj, (toim.) 2003. *Laps' Suomen: Suomen taiteen lapsiaiheita*. Salon taidemuseo 20.9.-9.11.2003, Tikanojan taidekoti 11.6.-7.9.2003. Vaasa: Tikanojan taidekoti.
- Sarajas-Korte, Salme, 1990. *Ars: Suomen taide*. 5. Espoo: Weilin+Göös.
- Stewen, Riikka, 1991. Julia Kristeva & Teksti. *Intertekstuaalisuus: Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari, 128–144.
- Stewen, Riikka, 1988. *Lapsuuden kuvia 1800-luvun muistikirjasta*. Taide ja okkultismi: kirjoituksia taidehistorian rajamailta. Toim. Lukkarinen, Ville, and Mirva Mattila. Helsinki: Taidehistorian seura, 1998, 143–154.

Swensen, Cole. 2005. *The Book of a Hundred Hands*. Iowa City: University of Iowa Press.

Tiitola, Riina, 2003. Lapsen tie vanhempien omaisuudesta perheen keskipisteeksi. *Laps' Suomen: Suomen taiteen lapsiaiheita*. Toim. Anne-Maj Salin. Salon taidemuseo 20.9.-9.11.2003, Tikanojan taidekoti 11.6.-7.9.2003. Vaasa: Tikanojan taidekoti, 18–22.

Vakkari, Johanna, 2001. “*Giovanni Morelli's 'Scientific' Method of Attribution and Its Reinterpretations from the 1960's Until the 1990's.*” *Konsthistorisk tidskrift* 70, 1–2 (2001). 46–54.

Valjakka, Timo. 2009. *Modernin kahdet kasvot*. Suomalaisen kirjallisuuden seura. Hämeenlinna: Kariston Kirjapaino Oy.

Lyhenneluettelo

A-ta = Asunta

E.J.V. = Einari Johannes Vehmas

E. R-r = Edward Richter

J.L. = Jalmari Lahdensuo

O. O-n = Onni Okkonen

R. Metsänheimo = Raimo Metsänheimo

S. Saarikivi = Sakari Saarikivi

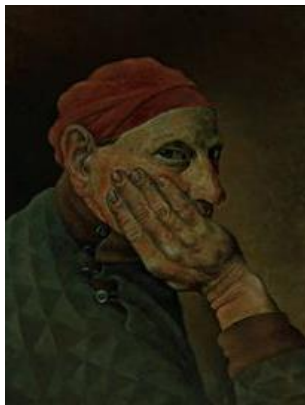
S T-lt = Signe Tandefelt HBL

Kuvaluettelo

Kuva 1. Vilho Lampi,
Tytön muotokuva, öljy,
1934, 35 x 53. Kuva:
Aalto 1967, 56.



Kuva 2. Vilho Lampi,
Omakuva, öljy, 1934, 47
x 37. Kuva: Aalto 1967,
85.



Kuva 3. Vilho Lampi,
Matti, öljy, 1934, 20 x
26. Kuva: Aalto 1967,
72.



Kuva 4. Vilho Lampi,
Pohjalainen tyttö, öljy,
1932, 65 x 52,
yksityiskokoelma. Kuva:
Junttila 1998, 77.



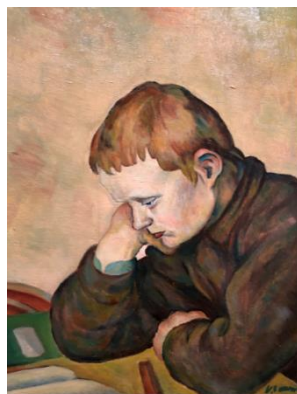
Kuva 5. Vilho Lampi,
Lettipäinen tyttö, öljy,
1933, 42 x 42. Kuva:
Miia Viljakainen, 2020.



Kuva 6. Vilho Lampi,
Riisitautinen poika, öljy,
1933, 39 x 51,
yksityiskokoelma. Kuva:
Junttila 1998, 72.



Kuva 7. Vilho Lampi,
Lukeva poika, öljy,
1933, 42 x 36,5, Oulun
taidemuseo. Kuva: Miia
Viljakainen, 2020.



Kuva 8. Yrjö Ollila,
Kelloseppä, öljy, 1921,
65 x 46,5, Alfred
Kordelinin säätiö. Kuva:
Valjakka 2009, 71.



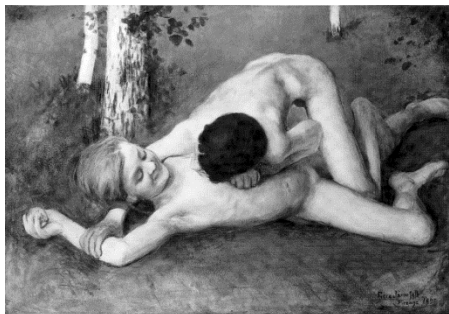
Kuva 9. Eero Järnefelt,
Läskelän tehdas, öljy,
1921, 75,5 x 109, UPM-
Kymmenen
kulttuurisäätiö. Kuva:
Valjakka 2009, 84–85.



Kuva 10. Isak Wacklin,
Taiteilijan poika Isak
Edvard Wacklin, öljy,
1757, 57 x 70,5,
Ateneumin taidemuseo.
Kuva: Rönkkö 1988, 42.



Kuva 11. Eero Järnefelt,
Leikkiviä lapsia, öljy,
1895, Valtion
taidemuseo. Kuva:
Stewen 1998, 145.



Kuva 12. Adolf von Becker. Lapset, öljy, 1896, 33 x 41, Aineen Kuvataidesäätiö. Kuva: Rönkkö 1988, 55.



Kuva 13. Verner Thomé, Kylpeviä poikia, öljy, 1910, 107 x 128. Antellin kokoelmat, Ateneumin taidemuseo. Kuva: Rönkkö 1988, 101.



Kuva 14. Marcus Collin, Sairas poika, öljy, 1923, 80 x 98,5. Antellin kokoelmat, Ateneumin taidemuseo. Kuva: Rönkkö 1988, 108.



Kuva 15. Vilho Lampi,
Hevoshuijarit, öljy,
1930, 136 x 187.
Aineen
Kuvataidesäätiö,
Aineen taidemuseo.
Kuva: Junttila 1998,
56.



Kuva 16. Vilho Lampi, öljy, Tyttö
sohvalla, 1930, 55,2 x
63,7. Oulun
taidemuseo. Kuva:
Oulun taidemuseon
teosluettelo.



Kuva 17. Vilho Lampi,
Lapsifantasia
(Tyttö jään
reunalla), öljy,
1933. Vilho Lampi
-museon arkisto.
Kuva: Miia
Viljakainen, 2020.



Kuva 18. Vilho Lampi, Kraatarin
Antti, öljy, 1930, 38
x 43 Oulun
taidemuseo. Kuva:
Junttila 1998, 30.



Kuva 19. Vilho Lampi,
Nukkuva tyttö, öljy,
1932, 76 x 91,
yksityiskokoelma.
Kuva: Junttila 1998, 71.



Kuva 20. Vilho Lampi,
Istuva tyttö, öljy, 1932,
97,5 x 68,
yksityiskokoelma.
Kuva: Junttila 1998, 71.



Kuva 21. Vilho
Lampi,
Liminganjoki, öljy,
1931, 44 x 61.
Helsingin kaupungin
taidemuseo. Kuva:
Miia Viljakainen,
2020.



Kuva 22. Vilho Lampi,
Pitkähiuksinen tyttö,
1936. Kuva: Vilho
Lampi -museon arkisto.



Kuva 23. Vilho Lampi,
Surevia poikia, öljy,
1924, 32 x 32. Kuva:
Aalto 1967, 50.



Kuva 24. Vilho Lampi,
Lukevat pojat, öljy,
1923, 75,5 x 79,5,
Oulun taidemuseo.
Kuva: Oulun
taidemuseon
teosluettelo.



Kuva 25. Vilho Lampi,
Iiris-asetelma, öljy,
1931, 67 x 53,
Yksityiskokoelma.
Kuva: Junttila 1998,
66.



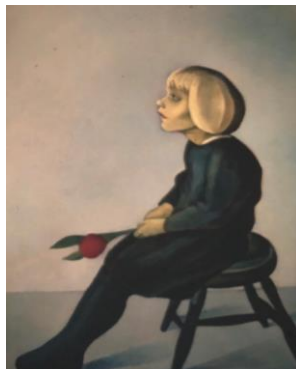
Kuva 26. Vilho Lampi,
Maalaus pikkutyöstä,
öljy vanerille, 1931.
Kuva: Vilho Lampi -
museon arkisto.



Kuva 27. Vilho Lampi, Maija ja ruusu, öljy, 1932, 56 x 72. Oulun taidemuseo. Kuva: Miia Viljakainen, 2020.



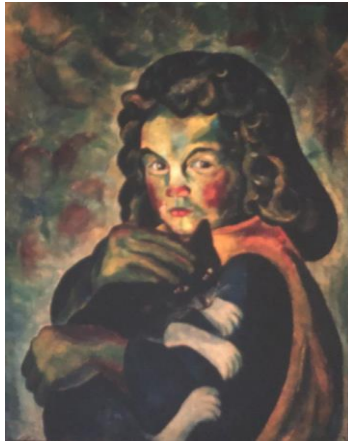
Kuva 28. Vilho Lampi, Tyttö ja punainen kukka, öljy, 1932?. Kuva: Vilho Lampi - museon arkisto.



Kuva 29. Vilho Lampi, Sininen tyttö, öljy, 1932. Kuva: Salin 2003, 11.



Kuva 30. Vilho Lampi, Tyttö ja kissa, öljy, 1932. Kuva: Vilho Lampi -museon arkisto.



Kuva 31. Vilho Lampi, Tyttö ja nukke, öljy, 1932, 67,5 x 66, yksityiskokoelma. Kuva: Junttila 1998, 76.



Kuva 32. Vilho Lampi, Sisarukset, öljyväri, 1924, 37,5 x 52. Oulun taidemuseo. Kuva: Oulun taidemuseon teosluettelo.



Kuva 33. Vilho Lampi,
Ruma tyttö, öljy, 1933.
Kuva: Vilho Lampi -
museon arkisto.



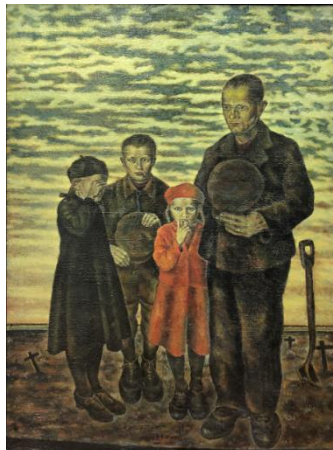
Kuva 34. Vilho Lampi,
Nukkuva nuorukainen,
öljyvärei, 1934, 27 x 33.
Kuva: Aalto 1967, 73.



Kuva 35. Meister
Francke: Kalannin
alttarikaapin
yksityiskohta. Kuva:
Räsänen 2017, 82.



Kuva 36. Äidin
haudalla II, öljy, 1934,
141,5 x 105. Lampi-
museo. Kuva: Miia
Viljakainen, 2020.



Kuva 37. Äidin
haudalla III, öljy, 1935–
1936, 137 x 197, Oulun
taidemuseo. Kuva Miia
Viljakainen, 2020.

